CECILIO DE RODA
Dottore in Filosofia e Lettere
Professore nella Scuola di Studi Superiori dell'Ateneo di Madrid

Un Quaderno di autografi di Beethoven del 1825

MILANO TORINO ROMA
FRATELLI BOCCA EDITORI

Depositario per la Sicilia: ORAZIO FIORENZA - PALERMO.
Deposito per Napoli e Provincia: SOCIETÀ COMMERCIALE LIBRARIA - NAPOLI

1907

A M. Henry Card de Lafontaine
Cariñoso recuerdo de su agradecido amigo
El Autor. –
Madrid 30 Dbre 1907

ALLA MEMORIA

DEL

MARCHESE DI BOGARAYA

L'AUTORE

Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825.

I.

Sono note a tutti le pubblicazioni di Nottebohm sui quaderni di appunti di Beethoven, edite più tardi in due volumi dal titolo di *Beethoveniana* e *Zweite Beethoveniana*. Ricorrendo quest'ultimo, notasi, fra le altre, la mancanza del quaderno di appunti che deve collegare ciò che fu studiato nell'articolo LVIII sotto il titolo « Ein Skizzenhefte aus dem Jahre 1824 » con i sei a' quali si riferisce l'art. I: « Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 und 1826 ».

Quello del 1824 termina in fatto con gli studî per la composizione del primo tempo del quartetto in *la minore* (op. 132). In quelli corrispondenti al 1825 e 1826, i primi bozzetti si riferiscono ai tempi finali del quartetto in *si bemolle* (op. 130), composto come si sa, dopo di quello in *la minore*, quantunque il suo numero d'ordine sembri indicare l'opposto.

La lacuna esistente fra i due è colmata da un quaderno, finora ignorato, uno dei più interessanti di Beethoven, e che, acquistato a Vienna molto tempo fa, regalato da un signore austriaco al Marchese di Bogaraya, *amateur* madrileno di gran merito, morto da alcuni anni, si trova attualmente in mio potere, per affettuosa donazione della sua vedova.

È composto di 40 fogli di carta da musica, oblunga, del formato ordinario (32 × 25), che furono cuciti certo prima di servirsene. Nè la rigatura, nè il colore dei fogli sono tutti uguali. Ve n'ha di

giallognoli, verdastri e bianchi. Il numero de' righi oscilla fra otto, chè tanti ne hanno i primi, e venti, essendo alcuni rigati a inchiostro, come per scrivere in partitura d'orchestra. Gli studî e gli appunti si succedono con tale regolarità da non lasciar dubbio che furono scritti dopo cucito il quaderno.

Gli uni sono scritti a matita, gli altri con inchiostro. Tanto negli uni, quanto negli altri, si avverte una notevole disuguaglianza di calligrafia, senza che perciò si possa dubitare che appartengano alla stessa mano. Talvolta la matita dura, o la penna ben temperata tracciano caratteri quasi microscopici: altre volte, una matita non temperata o la penna molto usata, la fretta di scrivere, o altra causa qualunque producono gran confusione nella calligrafia. E se a ciò si aggiungono le correzioni, le raschiature, i richiami, l'abitudine di scrivere le semiminime, le crome, ecc., limitandosi a tracciare una righetta verticale il cui punto di attacco, indicatore della nota, risulta quasi sempre dubbioso; la poca cura nell'indicare i valori esatti, e le alterazioni, si potrà compatire qualche mancanza che possa esservi nella trascrizione ad onta della cura scrupolosa con cui la feci.

Il quaderno ha una copertina di carta consistente e porta questo titolo: « *Autographe de Louis von Beethoven. Livre d'esquisses contenant des motifs du Quatuor en La Mineur et d'autres études. L'authenticité en est garantie par Artaria et C.ie à Vienne 1847.* » e il timbro in ceralacca di Artaria che ferma i nastrini della legatura.

Ricorrendo il quaderno a grandi tratti, vi si notano curiosi particolari. La prima pagina contiene solamente alcune note: alcune prove o saggi per l'*Allegro comodo* finale del quartetto in *Mi* ♭ (op. 127). Nelle seguenti compaiono appunti per l'*Andante* e finale del quartetto in *la minore*, appunti che aumentano nelle pagine 10 ed 11, dove, alla fine si decide risolutamente per il *Molto Adagio* usato. Gli studî su quello e per il tempo finale vanno fino alla pag. 37, essendo da notare che prima del fine, si trova scritto nella pag. 26 un *Andante* in *si bemolle*, prima idea dell'introduzione al quartetto op. 130.

La pag. 38 inaugura gli studî per il primo tempo di questo Quartetto, studî continuati probabilmente in un altro quaderno o in fogli sciolti, giacchè qui il tema non arriva ad acquistare la sua forma

definitiva. Del *Presto* ci sono, fra le altre, due minute nelle pagine 42 e 43. In esse incominciano ad apparire motivi differenti per l'*Andante*; idee sciolte abbandonate, che per solito non occupano più di otto o dieci battute: aumentano nelle pagine seguenti, alcune raggiungono uno sviluppo completo, apparendo scritta la frase intera e talvolta con indicazioni armoniche.

Tuttavia l'idea non emerge, il tema soddisfacente non erompe dalla sua penna, e in questo lavoro di tentativi creatori passano *sedici* pagine finchè una melodia attrae la sua attenzione e incomincia a lavorarla in modificazioni melodiche e ritmiche. Poi la abbandona, torna ad un'altra delle idee lasciate nelle pagine anteriori e fondendola con un altro tema nuovo, scrive dalla pagina 63 alla 67 tutto l'*Andante con moto.*

Mescolato con studî per la fuga torna a lavorare il tema abbandonato e nel suo lavoro di creazione, difficile e laborioso, in istudî minuziosi di ritocco, nota per nota e valore per valore, sorge in fine la Cavatina, la cui composizione melodica occupa la pag. 75. Il rimanente è costituito da lavori e studî per la fuga finale, pubblicata come opera 133.

In alcune pagine appaiono scritte notizie, indicazioni relative ai temi, appunti per opere non prodotte, e nelle 45, 46 e 47 una specie di dissertazione, metà in francese, metà in tedesco, con una calligrafia così confusa nell'ultima parte, che è quasi impossibile decifrarla.

Alcune pagine contengono nel margine superiore o inferiore indicazioni de' temi in esse contenuti, non sempre esatte, e di carattere differente da quello di Beethoven: probabilmente esse sono di qualche possessore anteriore del quaderno. Per ultimo nella pagina posteriore della coperta è fissata con un sigillo di ceralacca di Kletzer una lettera di Beethoven all'editore Diabelli, che tratta affari editoriali.

L'occhiata ai lavori contenuti nel quaderno offre un'idea chiara del procedimento di composizione di Beethoven negli ultimi anni di sua vita. Le idee, nella loro forma primitiva, rare volte appariscono con quella intensità espressiva tanto intima e tanto profonda che poi acquistano con le modificazioni successive. Molte hanno, nell'uscire dalla sua penna, se non un carattere interamente mozartiano, quel sapore peculiare che distingue le opere della sua gioventù.

Il ritocco incessante, il miglioramento della melodia, la concrezione

esatta del pensiero formano la sua unica e costante preoccupazione; l'armonia appare, di solito, senza sforzo alcuno. Molte volte, quando un motivo breve ha ferito la sua immaginazione, lo sottomette ad ogni genere di trasformazioni ritmiche, aumentando e diminuendo valori fino a trovare la forma che più conviene al suo intento (1); talvolta sembra che abbia trovato la formula finale, e poche pagine dopo torna a correggere, a modificare, sempre migliorando il tema, sempre facendolo guadagnare in bontà e purezza. Altre volte si affeziona al proprio motivo, lo lavora e poi lo abbandona, o lo fa intervenire incidentalmente nell'opera definitiva.

***

I dati che somministrano le biografie e le lettere di Beethoven, permettono di determinare con esattezza l'epoca in cui questo quaderno fu scritto.

Schindler (2) dice che « nell'inverno dal 1824 al 1825 Beethoven sofferse una infermità grave causata da un disordine intestinale. L'inverno lo passò in uno stato di sofferenza costante, e solo allo spuntare della primavera incominciò a ristabilirsi alquanto, trasferendosi a Baden, sua residenza favorita d'estate ». Poi aggiunge: « La prima opera che intraprese dopo la grave infermità del 1825 fu il quartetto n. 12 con il notevole Adagio: « *Canzona di ringraziamento offerta alla Divinità da un guarito* ».

Questo dato è confermato da una lettera di Beethoven scritta da Vienna il 19 marzo 1825 e diretta a C. Neate: « Quant aux Quatuors, dont vous m'écrivez dans vos lettres, j'en ai achevé le premier et je suis à présent à composer le second, qui, comme le troisième, sera achevé dans peu de temps » (3).

Questi tre quartetti, sono senza dubbio quelli dedicati al principe Nicola Galitzin, che furono composti successivamente e senza inter-

---

(1) Veggansi i primi studî per la *Canzone* e la *Cavatina*.

(2) Le citazioni di Schindler si riferiscono alla traduzione inglese della sua *Vita di Beethoven*, pubblicata a Londra col titolo di Moscheles: *The life of Beethoven*, 1841. Il passo del testo corrisponde al tomo II, pag. 38.

(3) Moscheles, *The life of Beethoven*, II, 268.

ruzione, malgrado che dopo si pubblicassero come opere 127, 132 e 130. La lettera a Neate deve coincidere col principio del quaderno.

A detta di Holtz la *Cavatina* fu composta in Baden, durante l'estate del 1825, data che corrisponde a quella d'un'altra lettera di Beethoven a suo nipote, ai 29 di agosto, nella quale si legge: « Il terzo quartetto consterà di sei tempi e sarà completamente terminato in 10 o 12 giorni » (1). Non è perciò arrischiar troppo il supporre che il quaderno in questione fu scritto nei mesi di febbraio o marzo, ad agosto del 1825.

I vuoti che in esso si notano rispetto al primo tempo del quartetto in *si bemolle*, la circostanza che mancano completamente gli studî per il tempo *Alla danza tedesca*, e gli appunti che per l'*Andante con moto ma non troppo* e la *Cavatina*, menziona Nottebohm (2), permettono di credere che, per lo meno, durante la composizione di questi tempi usò qualche altro quaderno o carte sciolte, che non si sa dove siano (3).

Infine e per terminare ciò che si riferisce a notizie sulla composizione delle opere qui contenute, credo che al lettore riuscirà curioso ricordare i seguenti paragrafi di Schindler:

« Al principio dell'anno 1824, Beethoven ricevette da un principe russo una lettera sommamente adulatrice con la domanda che scrivesse uno o due quartetti strumentali a lui dedicati. I patti della proposta erano altamente vantaggiosi, aggiungendovi come condizione,

---

(1) Chantavoine, *Correspondance de Beethoven*, 237. Chantavoine attribuisce questa lettera al 1824, e suppone che si riferisca al quartetto « op. 132, in *do diesis minore* ». Ciò è un vero errore. L'op. 132 è il quartetto in *la minore*; nè questo, nè quello in *do diesis minore*, op. 131, nè alcun altro di questa epoca di Beethoven, salvo quello in *si* ♭, hanno sei tempi; nè nel mese di agosto del 1824 potè esser scritta la lettera che contiene tale dato. Se in essa manca l'indicazione dell'anno, ciò è indifferente, poichè può solamente corrispondere al 1825. Per le date in cui furono scritti questi quartetti e quelle in cui furono stampati, veggasi Nottebohm, *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienen Werke von Ludwig van Beethoven*, 122 e 208.

(2) *Zweite Beethoveniana.* Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 und 1826, pag. 1.

(3) In una lettera di Schindler a Moscheles, in data di Vienna, 14 settembre 1827, gli manda uno di questi quaderni di appunti, che contengono studî per uno degli ultimi quartetti. Moscheles, opera citata, II, 325.

che il Principe possederebbe ambedue le opere in qualità di unico proprietario durante un anno, al termine del quale Beethoven avrebbe il diritto di pubblicarle ».... « La somma fissata per i quartetti fu di 125 ducati. Beethoven, tuttavia, non ricevette da Pietroburgo altro che lettere piene di domande su dubbî e passi difficili di queste opere, lettere cui rispondeva immediatamente somministrando ogni genere di indicazioni. Sarebbe desiderabile, per l'esatta intelligenza delle opere in questione, che si pubblicassero queste lettere ». « Una di esse, scritta da Beethoven, la mandai nell'anno 1828 al professore Marx di Berlino, per la *Berlinische Allgemeine Musikalische Zeitung*, senza che finora ne abbia più sentito parlare » (Nota di Schindler) (1).

Riguardo all'ordine per esporre gli appunti e i lavori contenuti nel quaderno, ho preferito raggrupparli per opere e tempi, lasciando alla fine l'indicazione de' temi non utilizzati, allo scopo di poter seguire così più facilmente l'evoluzione e le trasformazioni de' temi impiegati, dal primo embrione fino alla forma definitiva.

II.

Quartetto in *la minore*, op. 132.

Gli studî per il primo tempo sono in uno dei quaderni riveduti da Beethoven, come si indicò in principio.

Del tempo secondo: *Allegro ma non tanto*, nemmeno vi sono indizî qui, e se, come si può supporre, fu questo il primo quaderno in cui lavorò Beethoven dopo la grave infermità che sofferse a quel tempo, sarà fondata la credenza che la sua prima composizione dopo d'avere ricuperata la salute fu l'incomparabile *Adagio* di questo quartetto, la bella *Canzona di ringraziamento.*

A. — Canzona di ringraziamento offerta alla Divinità da un guarito in modo lidico.

[*a) Molto Adagio*].

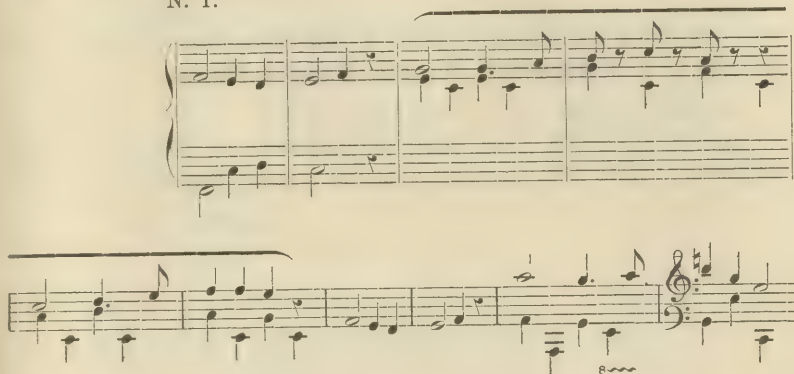
La composizione di questo maraviglioso tempo si trova integralmente nel quaderno.

---

(1) Moscheles, *The life of Beethoven*, II, 35 e seg.

Così permette di crederlo la logica con cui si sviluppano i motivi e le loro trasformazioni e la mancanza di altri studî in quaderni differenti.

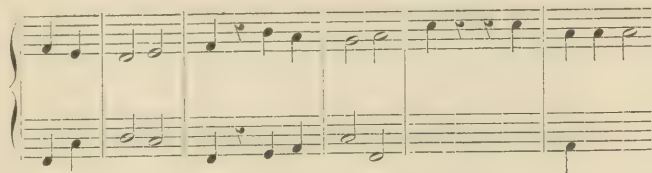
Nella pag. 5 comparisce la prima idea con un carattere quasi mozartiano.

N. 1.

È curioso avvertire che le due prime battute, uniche che sono poste su due righi, sembrano scritte dopo d'aver scritto il resto della riga, e sono una riproduzione esatta delle battute settima ed ottava, nelle quali manca la formola di accompagnamento. Esse formano l'idea generatrice di tutta la *Canzona.*

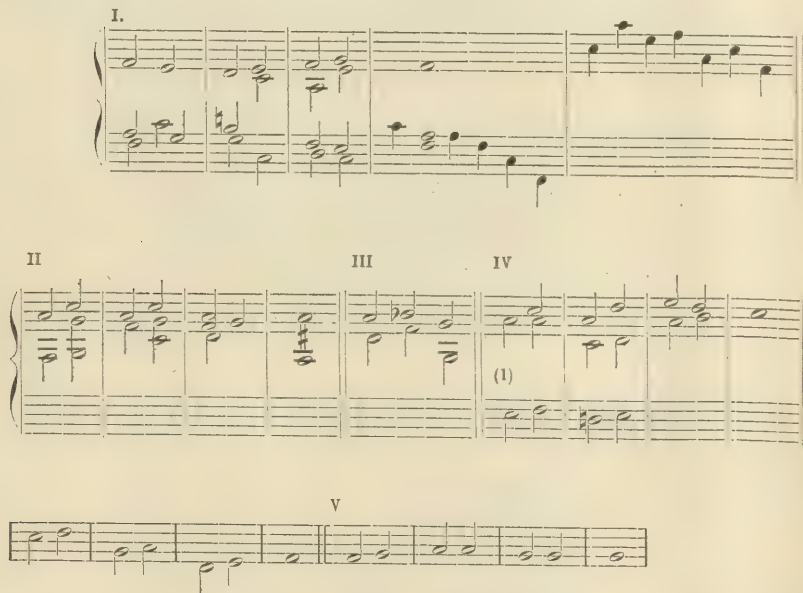
Prima le sottomette alla seguente modificazione nei loro valori:

N. 2.

nella pagina di sinistra, e sotto il primo saggio, scrive quest'altro:

N. 3.

nel quale ancora sottomette il tema a una nuova modificazione, completandolo, e continuandolo dopo, nella forma stabilita.

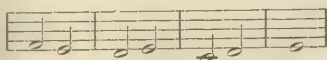
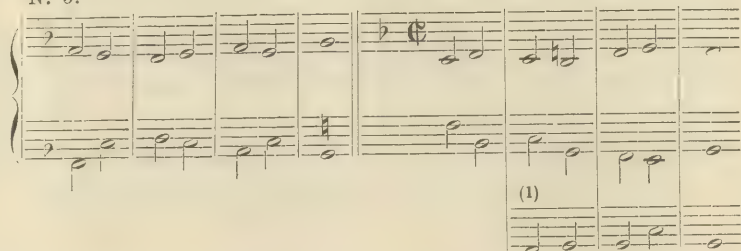
Le pagine seguenti non offrono nessun nuovo studio: sono dedicate ad appunti sul tema del finale del quartetto e a nuovi temi per l'*Andante*. Nella 10ª non sono meno di quattro o cinque quelli che si stabiliscono, apparendo in uno dei lati i seguenti lavori:

N. 4.

alcuni di essi molto corretti e poi cancellati, sopratutto il II e III.

---

(1) Chiave di *Sol*: modificazione della melodia.

Scritti in inchiostro nella pagina seguente (ss) ci son questi:

N. 5.

e immediatamente sotto l'appunto:

N. 6.

forse la prima idea per l'*Andante* che per due volte interrompe il *Molto Adagio*, e al quale seguono queste parole scritte da Beethoven:

Doch Du gabst mir wieder Kräfte mich des Abends zu finden (Ma tu mi desti nuove forze per proseguire la sera), e nella riga seguente:

Du gabst mir Kräfte (Tu mi desti forze).

Siano queste parole una di quelle espansioni solitarie di Beethoven, così frequenti ne' suoi manoscritti, o racchiudano qualche altro senso recondito e difficile da determinare, la prima cosa che occorre è metterle in relazione coi temi al cui fianco appaiono, e più ancora se si riflette all'analogia che hanno col senso espressivo del *Molto Adagio* e principalmente con l'indicazione che serve di principio all'*Andante*: « Neue Kraft fühlend » (sentendo nuova forza) (2).

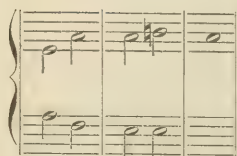
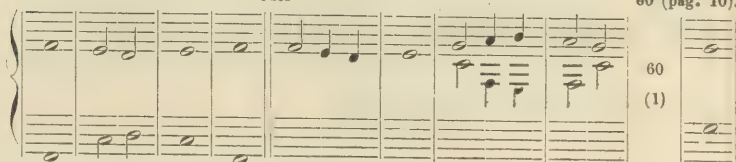
---

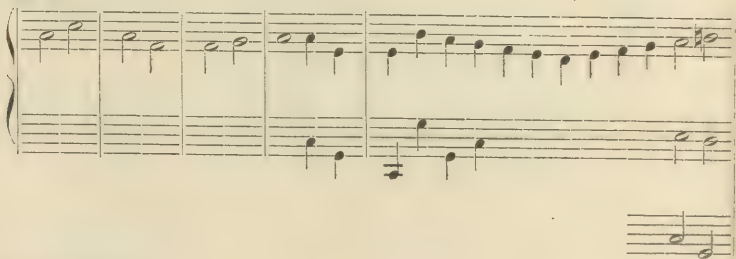
(1) Modificazione del basso.

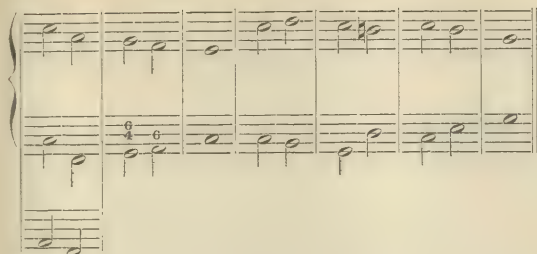
(2) Ambedue le indicazioni, quella del *Molto Adagio* e quella dell'*Andante*, Beethoven le ha scritte in tedesco nel manoscritto della partitura. La traduzione italiana è scritta con carattere differente dal suo.

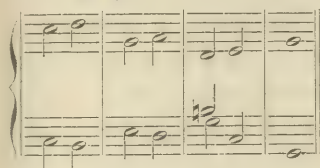
In questo senso non è fuori proposito il supporre che obbedisse a qualche sconcerto fisico o morale, più tardi dominato, e anche più: che quello stato d'animo fosse il punto di partenza della composizione del secondo elemento (Andante) della *Canzona.*

Nella medesima pagina appariscono a *lapis* queste battute, dove la melodia e il carattere, che erano andati staccandosi a poco a poco dalla idea primitiva, tornano a fare una apparizione sensibile verso di essa, modificando di nuovo il ritmo e la relazione di valori.

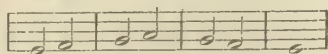
N. 7.

La pag. 12 contiene questi studî :

N. 8.

(1) I quaderni di appunti di Beethoven abbondano di indicazioni di questo genere. Quando vuole sostituire un passaggio con un altro, scrive *Vi* = dove deve incominciare la sostituzione e = *de* dove incomincia la versione nuova. Altre volte usa un numero come richiamo, un'altra mette un *meilleur, oder*, o segni differenti.

Talune pagine sono così piene di queste indicazioni che costituiscono un vero rompicapo.

nel quale le ultime quattro battute sono cancellate,

N. 9.

molto corrette le note delle due battute ultime.

Il seguente è sottoposto a più d'una correzione prima con *lapis* e poi con inchiostro. Da quanto appare, ciò che fu scritto prima fu

N. 10.

Nella correzione ultima rimangono così quattro battute,

N. 11.

alle quali seguono le nuove versioni inserite.

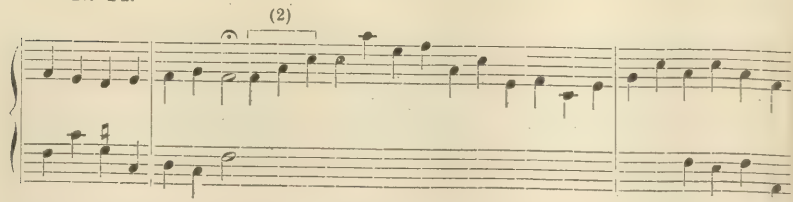
Fra gli studî 8 e 9 si trova la seguente riga, l'unica che non si riferisca alla *Canzona* di tutte quelle che costituiscono questa pagina:

N. 12.

Il luogo in cui si trova, il suo carattere, la circostanza d'aver posto un ♮ al *si* della seconda battuta, alterazione non necessaria in una melodia la cui tonalità è francamente quella d'un *la maggiore* e solo spiegabile venendo preceduta immediatamente da una totalità bemolizzata, permettono di sospettare che Beethoven, nel giungere a questo punto de' suoi lavori volle opporre al misticismo riboccante di calma della Canzona, un'altra melodia ingenua, egualmente serena ma in un carattere espansivo, allegro: se una esprimeva il rendimento di grazie alla divinità, l'altra il rinascimento alla vita, l'allegria di tornare a vivere. Questo sospetto è confermato dalle prime righe della pagina seguente, dove l'opposizione sussiste ad onta che sia cambiato totalmente il secondo motivo.

N. 13 (1).

Nella stessa pag. 13 c'è il bozzetto di tutta la Canzona.

N. 14.

(1) I valori sono quelli scritti da Beethoven.

(2) Cancellato.

Numerose correzioni e cancellature lo lasciano trasformato in questo modo:

nel quale sono degni di nota, tra altre particolarità, che è la prima volta che il primo periodo perde il suo carattere affermativo per la risoluzione dell'armonia sull'accordo di sesto grado, che i periodi si

compongono di gruppi di sette note, senza che siano preceduti dall'anticipazione che già si inizia nell'ultimo saggio, e che nella correzione si occupa unicamente di ritocchi alla parte scritta poi nelle impari, prescindendo da tutto il resto.

Fin qui è venuto formando i periodi, sempre derivati dall' idea primitiva, perfezionando il loro contorno melodico, cercando l'armonia che facesse risaltare maggiormente il loro senso espressivo. Persino alcune delle prime copie inserite (i numeri 4 ed 8) fanno sì che non risulti avventato il sospetto che Beethoven avesse concepito interamente la forma e l'espressione fin da' primi studî.

Poichè siamo sul terreno delle congetture, chi sa che non possa supporsi che ciò che principalmente colpì la sua immaginazione non sia stata l'armonia tanto naturale delle cinque note, scritte in principio, e sopratutto il carattere di serenità e placidezza che dà l'accordo di sesto grado. Quantunque risulti ancora la frase con un senso affermativo, essa perde una parte della grandezza che avrebbe nell'utilizzare gli accordi della tonica, subdominante e dominante, e va perdendola una volta più nelle trasformazioni e ne' periodi che emergono dalla idea primitiva, acquistando un senso più mistico, più fervoroso, un carattere di preghiera satura d'abnegazione, dove l'anima si volge a Dio, non per supplicarlo con ambascie e afflizioni, ma per tributargli grazie, per esprimere la propria riconoscenza.

Questo carattere religioso, questa espressione mistica, uniti alla circostanza di non comparire nell'idea primitiva il *si bemolle*, nè nella melodia, nè nell'armonia, ad onta che sia perfettamente definita la tonalità di *fa maggiore*, forse gli faceva pensare ai toni della Chiesa cristiana e volgere per quella via l'indirizzo della composizione.

Questa ipotesi è confermata dalla forma del primo *Molto Adagio*: un corale, alternato con interludî in istile fugato di organo.

Che Beethoven concepisse come indipendenti ambedue gli elementi, lo dimostrano gli studî prima inseriti, consacrati esclusivamente alla composizione e perfezionamento della parte che potrebbesi considerare come corale, prescindendo affatto dagli interludî. La severità dello stile, la mancanza di ornamentazione nel *melos* sembrano confermare quest'opinione.

In quanto alla modalità usata, tutto permette di supporre che fu scelta fin da principio: appena cioè fissò la propria attenzione nella

bellezza della prima idea. Salvo qualche studio, come il numero 7 (forse uno scoraggiamento per non trovare ciò che andava cercando) o il numero 11 (dove la sua libertà di concezione lo porta a vincere le pastoie della modalità), nel rimanente si riscontra sempre il proposito di assoggettarvisi, e ciò che è anche più significativo, sempre avaro di indicazioni armoniche, lavorare e ritoccare il basso con ugual cura che per la parte superiore.

L'affezione e la devozione per gli autori greci e romani lo portarono probabilmente a determinare la natura della modalità come lidia seguendo l'erronea nomenclatura degli autori cristiani (1).

Tenendo conto dei pochi principî della *petteia* o arte della composizione dei greci che sono arrivati fino a noi (2), non si può considerare il *Molto Adagio* in questione come scritto in modo lidio, fra le altre ragioni, per la mancanza assoluta del grado inferiore di questa scala (*do*) nel melos beethoveniano. Gevaert lo considera come modo ipolidio (3), e si potrebbe anche aggiungere che appartiene alla forma plagale di questa modalità, solo che invece di limitarsi il suo *ambitus* all'esacordo regolare (*do-la*) per la soppressione del *si* ♮, sarebbe da considerarlo prolungato per tutta la estensione dell'ottacordo frigio.

Nel modo ipolidio plagale, la durezza del *si* ♮ nota estrema superiore del suo ettacordo (*do-si* ♮) formante tritono con la fondamentale (*fa*) fece che la scala rimanesse mutilata dalla soppressione della nota superiore, e ridotta all'esacordo *do-la*. Nelle melodie di un *ambitus* maggiore, o scompariva la nota *si* ♮ o si convertiva in *si* ♭.

Beethoven usa il *si* ♮ in un solo periodo della parte superiore (il terzo), ed è degno di nota che in esso, non solo si trasforma un po' il sentimento armonico, anche senza alterarsi la sua diatonia, ma l'*ethos* sincero, tranquillo e mistico col quale fin là viene sviluppando la *Canzone* si modifica in qualche modo, acquistando una certa esaltazione, ispirazione maggiore, non solo per virtù del contesto melodico e armonico, ma anche per l'intensità che richiede la sonorità del Quartetto.

---

(1) Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, 267.
(2) Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, ss.
(3) Gevaert, *Histoire et théorie, etc.*, I, 138.

Osservata la questione dal punto di vista dell'arte greca, quel periodo potrebbe essere considerato come metabolico o modulante, con relazione al suo *ethos* e alla sua armonica: una leggera escursione al modo frigio e a un *ethos* più entusiasta.

La tessitura in cui sta scritta — messoide — e il ritmo — spondeo maggiore, varietà del dattilo — contribuiscono poderosamente, una con la sua sonorità naturale e facile, l'altro con il suo *ethos* severo, grandioso, altamente ideale, a rialzare il sentimento espresso dalla Canzona (1).

Queste osservazioni si riferiscono principalmente alla parte corale. Gli interludî, nè per il loro *ambitus*, nè per il loro stile, nè per la loro polifonia possono riconoscere come antecedente i principî della musica greca: piuttosto si dovrebbero classificare, come imitazione dello stile d'organo, quali parentesi destinate a preparare e rialzare la bella serenità della preghiera.

L'importanza che acquistano nelle successive apparizioni del *Molto Adagio*, agendo in ambedue come fondo decorativo della melodia, prima trasportata all'ottava superiore, poi scomposta in frammenti e imitazioni del suo primo periodo, fa sì che si debbano considerare come elemento indipendente del corale, ad esso legato dai vincoli della modalità e dell'*ethos*.

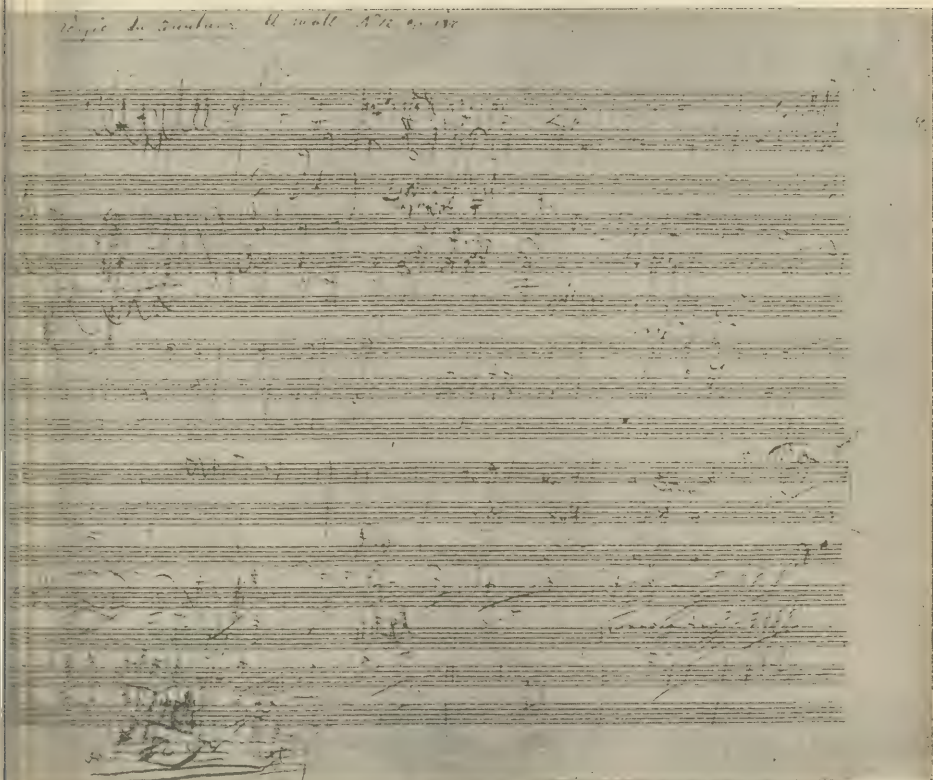
Ambedue gli elementi, uno per la sua natura, per la sua disposizione e per le sue trasformazioni, l'altro per la sua forma primitiva di corale, per il suo ritmo isocrono e anche per le sue successioni melodiche (2), sembrano piuttosto riconoscere come antecedente immediato la melopea e lo stile della Chiesa cristiana che la musica ellenica.

Questo criterio sembra persino confermato da alcuni studî de' quali si parlerà poi, e che suggeriscono l'idea che Beethoven ebbe il proposito di trattare il melos della Canzona a modo di *cantus firmus* raccomandato a una parte intermedia.

---

(1) « I veri dattili spondei hanno un ritmo imponente... come conviene alla loro battuta, destinata per la sua stessa natura ad essere l'organo della preghiera fervente. Lo spondeo maggiore ... esprime in un grado più elevato ancora le effusioni del sentimento religioso ». GEVAERT, *Histoire et théorie, etc.*, II, 119.

(2) Si osservi l'analogia di alcuni periodi con canti e antifone della Chiesa cristiana: per esempio, quella del terzo con il principio del *Dies irae*.

In qualunque modo, queste indicazioni fatte con ogni sorta di riserve, non hanno altra portata che quella di fissare il punto di partenza probabile, l'idea prima che potè determinare il senso della composizione, poichè, da un lato l'unità di sentimento nel corale e

Cliché Dalton Kâulak - Madrid.

negli interludî, e dall'altro la sua fusione perfetta per determinare e rialzare l'espressione mistica e fervorosa del complesso, fanno sì che tutto rimanga relegato a un posto secondario di fronte alla maniera che ebbe Beethoven nell'esprimere con tutta l'intensità dell'anima sua incomparabile di artista, quella riconoscenza senza limiti, quella abnegazione senza concupiscenze verso Dio, in azione di grazie dopo d'un beneficio ricevuto.

Tornando alla composizione della Canzona, la pag. 14 è dedicata alla composizione dell'*Andante* e nella 15ª torna a insistere sulla depurazione del *Molto Adagio* con eccesso di cancellature, correzioni, *Vide*, *meilleur* e richiami con numeri. In essa appare già la forma definitiva, salvo qualche alterazione negli interludî.

(1) Molto cancellato e quasi illeggibile.

Legato con alcune prime copie dell'*Andante* appare il seguente studio che preferii dare tale e quale si trova nel manoscritto.

Per intenderlo conviene avvertire che tutti gli interludî, le sue correzioni per alterazioni ritmiche e melodiche in regolari inferiori, le sue combinazioni con il *cantus firmus*, questo canto e il basso cifrato, sono scritti a inchiostro e appartengono a una stessa versione. Le bianche aggiunte sono scritte a lapis e costituiscono una corre-

---

(1) Molto cancellato e quasi illeggibile.

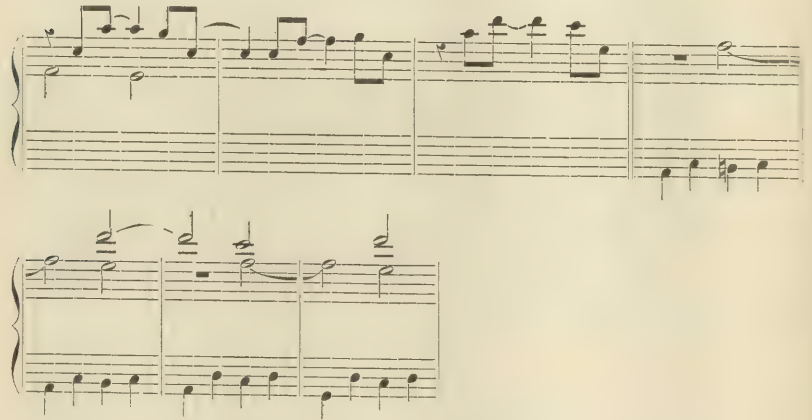
zione posteriore che, come sembra, dovette voler terminare l'*Adagio* con la battuta 29, modulazione a *la maggiore* (dominante di *re maggiore*).

N. 17.

Studî analoghi a questo vi sono ancora nel quaderno (pagine 17, 19, 20, 21), la cui inserzione sopprimo qui per non fare troppo lunga questa esposizione.

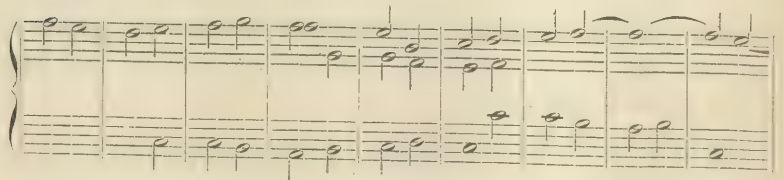
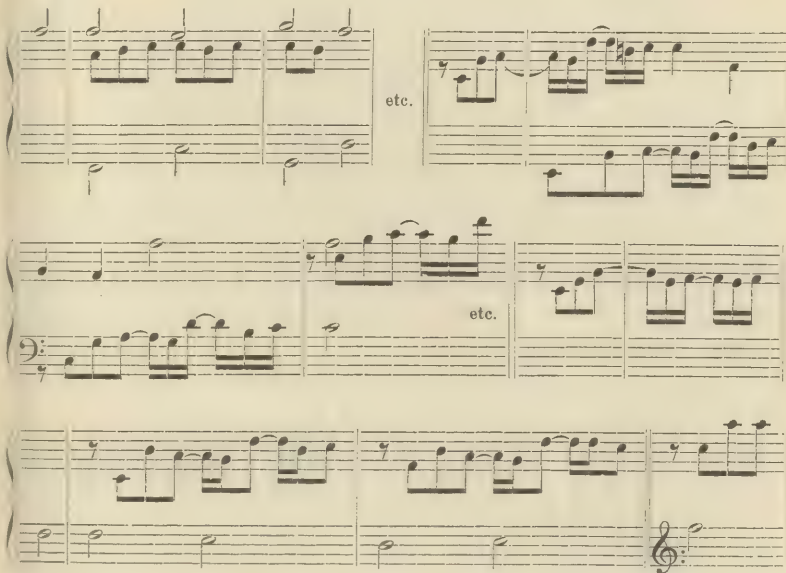
(1) Cancellato.

La pag. 18 somministra questa modificazione per l'interludio, e il seguente studio:

N. 18.

ripetuto nella pag. 19 in questa forma:

N. 19.

fra altri lavori di indole analoga al numero 17, e fra i quali è curioso il seguente, probabilmente pensato per finale di questo tempo e nel quale le nove prime battute formano lo scheletro della terza apparizione del *Molto Adagio*:

N. 20.

Le pagine 20 e 21 sono occupate da studî non usufruiti, ne' quali il tema del *Molto Adagio* si svolge in imitazioni e combinazioni varie e talvolta intervenendo in esse il motivo dell'interludio con i seguenti aspetti ritmici e melodici:

(1) Cancellato.

E con questo termina ciò che si riferisce alla composizione del *Molto Adagio.*

[***b) Andante***].

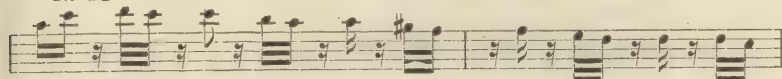
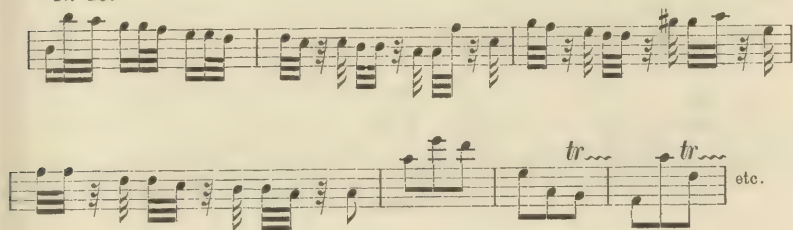
S'è già segnalata l'origine probabile della sua composizione negli appunti indicati coi numeri 6, 12 e 13, corrispondenti alle pagine 11, 12 e 13 del quaderno. L'elezione del carattere e il perfezionamento successivo sono qui meno severi, più facili che nel precedente. Se le idee prima inserite non offrono analogia alcuna con quella definitivamente usata, altro che per l'opposizione del suo carattere con quello che domina nel *Molto Adagio,* in quelle che compaiono nella pagina 14 si manifesta già una parentela più prossima.

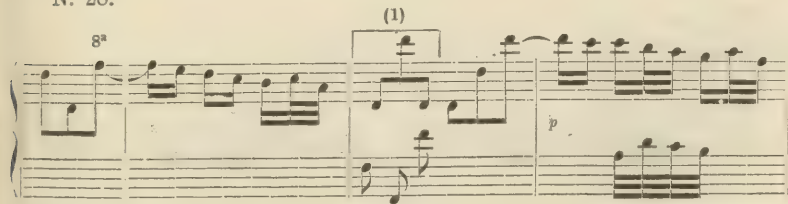
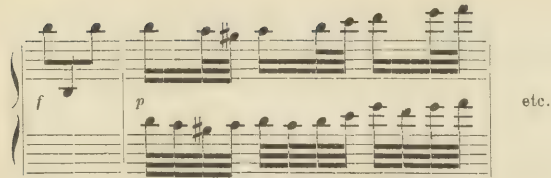
Quella scritta nella prima riga di questa pagina è:

N. 22.

nella quale la marcia del basso è identica a quella definitivamente usata, quantunque la melodia si differenzi abbastanza. Il seguente appunto nella stessa pagina:

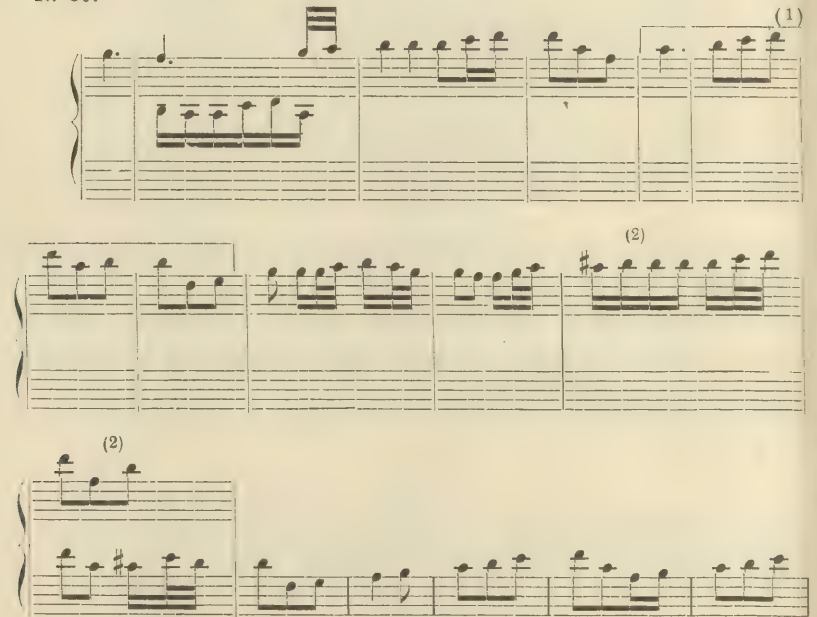
N. 23.

quantunque scritto in ritmo diverso si approssima anche più, e nei seguenti, tutti della pag. 14:

non è difficile riconoscere l'elaborazione delle note 21 e seguenti dell'*Andante*.

Nei quattro ultimi righi della pag. 15, immediatamente dopo il lavoro inserito col numero 16, e fra molte cancellature e correzioni si può vedere questo studio:

(1) Cancellato.

curioso principalmente per le successive versioni e depurazioni della terza battuta.

Nella pag. 16 c'è il seguente:

legame per tornare al *Molto Adagio*, e quest'altro:

(1) Cancellato.
(2) Correzioni.

nel medesimo senso del precedente.

Il ritmo e la distribuzione degli strumenti del quartetto per il passaggio iniziato con la battuta 21, fece scrivere a Beethoven alcuni saggi, fra i quali il seguente alla pag. 22:

N. 31.

nella quale si trova pure questo progetto di legame con il *Molto Adagio*:

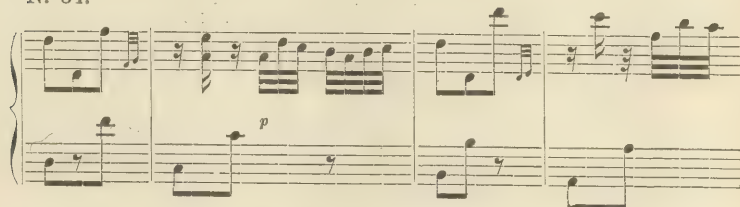
N. 32.

(1) Correzioni.

più perfezionato ancora nella pagina seguente:

N. 33.

Finalmente, alla pag. 25, con queste battute:

N. 34.

si terminano gli appunti relativi a questo tempo, consacrando la forma definitiva del principio, salvo qualche altro ornamento o trasposizione di ottava.

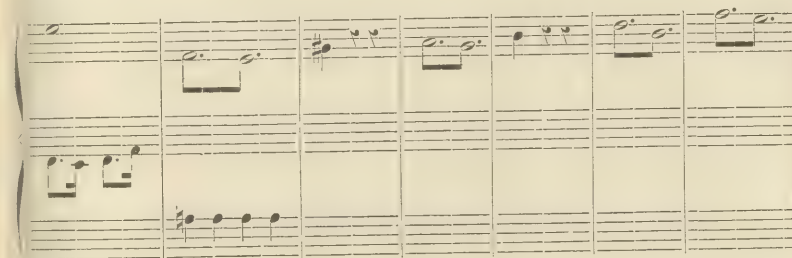
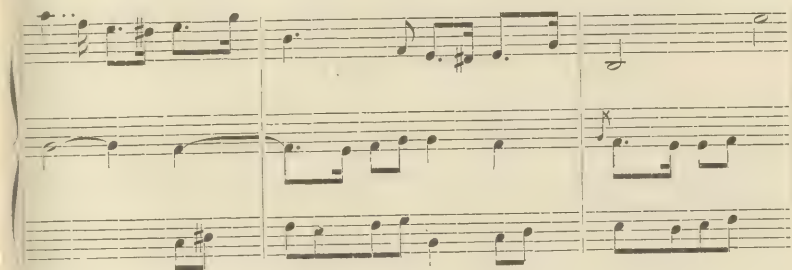
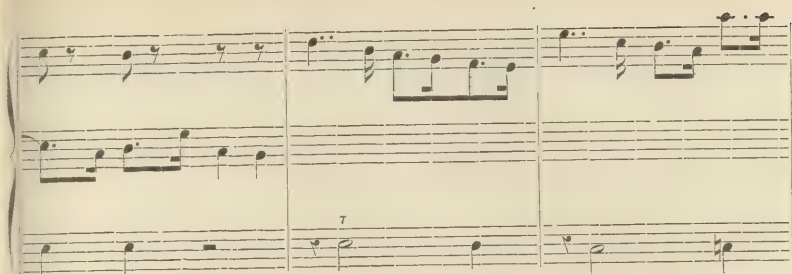
B. — Tempo finale.

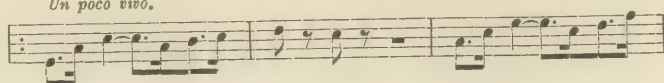
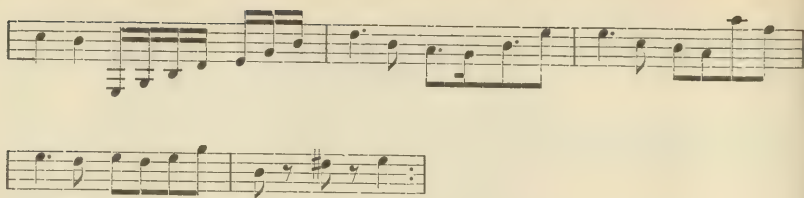
[*a) Alla marcia assai vivace*].

Appena formato nella mente di Beethoven il carattere dell' *Allegro appassionato*, e a misura che procede nella composizione della Canzona e nella determinazione del suo carattere espressivo, appare la prima idea della Marcia, come introduzione all'*Allegro* finale.

Ecco il primo abbozzo nella pag. 18:

N. 35.

ecc.

Alcune pagine più avanti (alla 25ª) si trova quest'altro:

N. 36.

uniche manifestazioni che di esso esistano nel quaderno.

[*b) **Più allegro***].

Come è noto e come si farà notare dopo, il tema principale dell'*Allegro appassionato*, fu destinato una volta a finale strumentale della nona sinfonia.

Deciso il suo impiego per questo Quartetto, e variata, naturalmente, la tonalità primitiva di *re minore* in *la minore*, tonalità attuale, ancora appare che rimane in Beethoven qualche cosa dell'ambiente d'origine, e che il suo pensiero si avvia di nuovo per il sentiero che gli fece adottare l'impiego delle voci nella sinfonia con cori. Un'altra volta lo si vede qui trascinato verso lo stile vocale e abbozza un primo *recitativo* nel quale certe frasi denunziano una parentela immediata con quello della nona Sinfonia.

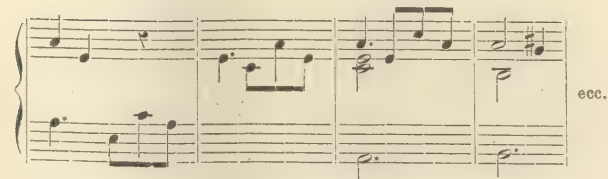
Sia fondato o no questo sospetto, risultano, almeno significativi questi due fatti: nella nona Sinfonia abbandona un tema destinato a finale istrumentale per il finale con cori preceduto da un recitativo; nel Quartetto in *la minore*, quando si decide a usare quel tema, lo fa precedere da un recitativo strumentale, recitativo che si offre alla sua mente già molto avanzata nella composizione del tempo.

E se questa considerazione di forma risulta curiosa, non lo è meno ciò che si potrebbe riferire al senso poetico. Il ***Molto Adagio***, l'*Andante*, la ***Marcia***, il recitativo e il finale formano una catena di sentimenti logicamente connessi: primo la pace e il misticismo fervoroso con cui un'anima rende grazie a Dio per il ristabilimento della propria salute; poi, lo svegliarsi alla vita, con la sua allegria ingenua e la delizia di vivere; infine, già in piena salute, la marcia,

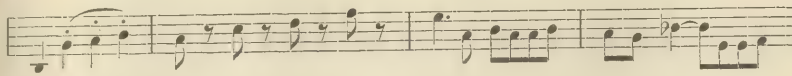
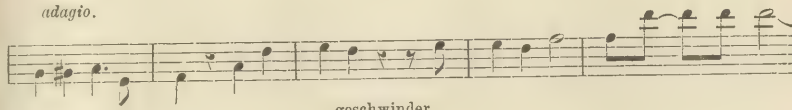
l'affermazione maschia di uno spirito nobile ed energico; e in seguito, il recitativo, la parte più umana della vita con i suoi entusiasmi e i suoi scoraggiamenti, come introduzione a un bel poema passionale, ripieno di dolore e di amarezza, il cui carattere nostalgico, le cui lamentele e sofferenze penetrano nell'anima con intensità vigorosa, impossessandosi di essa e facendola fremere con vibrazioni di sentimento.

Il primo progetto di recitativo è il seguente (pag. 28), nel quale i pentagrammi inferiori sono versioni differenti da ciò che fu scritto nel superiore:

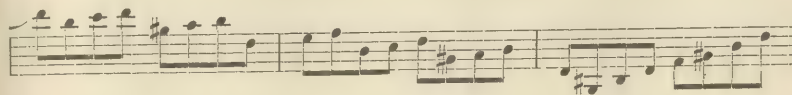
N. 37.

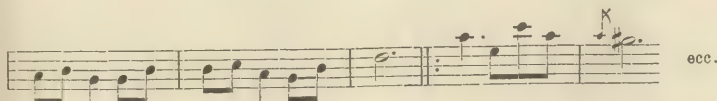
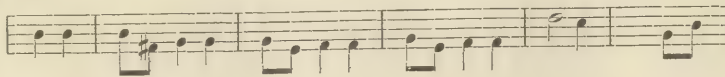
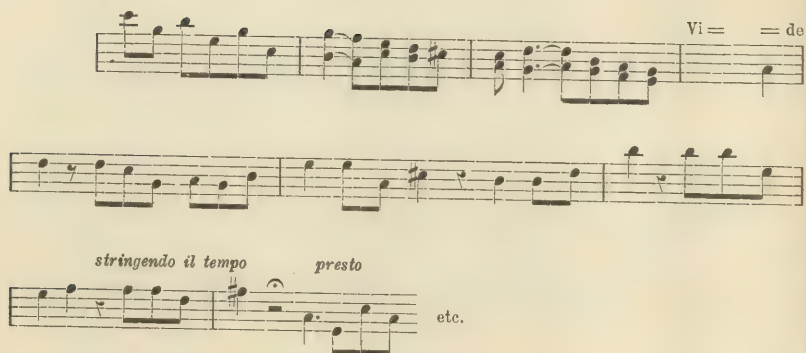
Nella stessa pagina c'è fra le altre questa variante

e nella 30ª quest'altra con molte correzioni, che quasi costituisce la versione finale:

N. 39.

Adagio. *meno allegro.*

adagio.

geschwinder

Viola

ecc.

Per ultimo, in principio del quaderno, quando incomincia a formarsi il tema del finale, figurano scritti questi due progetti, a modo di introduzione, nelle pagine 6 e 7:

N. 40.

N. 41.

[c) ***Allegro appassionato***].

Nelle prime pagine del quaderno e prima che si definisca il tema del *Molto Adagio*, incominciano già gli appunti per il tempo finale. La pag. 5 somministra i primi: uno in forma di lavoro tematico

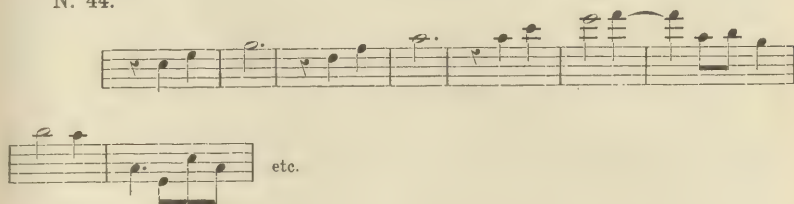
N. 42.

e un altro, continuazione del numero 40:

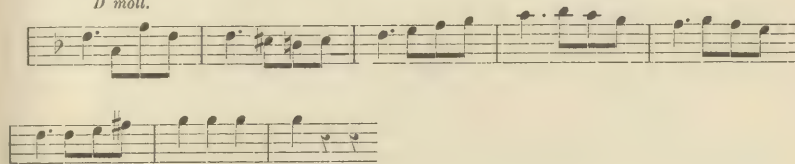
N. 43.

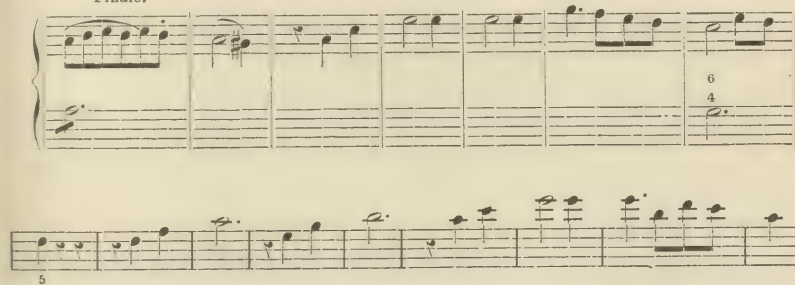
e la cui seconda parte si vede poi usata in un altro motivo per questo tempo finale.

La pagina seguente (17) incomincia con questo studio:

N. 44.

al quale segue il tema quasi nella sua forma definitiva, e il quale, per l'aspetto delle note, non dovette essere scritto nel medesimo tempo delle battute copiate: probabilmente questa addizione è molto posteriore.

Nella pag. 9 sono scritti due studî molto curiosi. Nella prima riga, a inchiostro:

N. 45.

Nei due finali, a lapis e con note abbastanza curate, quest'altro:

N. 46.

Il primo è la riproduzione esatta d' un altro appunto appartenente all'autunno del 1823 e inserito fra i lavori per il coro finale della nona Sinfonia e le prime indicazioni per le sei bagatelle op. 126.

Primitivamente fu destinato a finale istrumentale della nona Sinfonia, essendo poi abbandonato e sostituito dal finale con cori (1).

Il secondo riproduce, salvo qualche altra piccola variante, un altro appunto che si trova in un quaderno dell'anno 1824 fra gli studi per il primo tempo di questo Quartetto in *la minore* (2). È degno di nota che la composizione definitiva del tema si forma mercè la fusione d'ambedue i motivi, approfittando della prima e della terza battuta di quello in *re minore*, e la seconda, quarta e seguenti di quello in *la minore*.

---

(1) Veggasi NOTTEBOHM, *Zweite Beethoveniana*, pagg. 180 e 181, dove si inseriscono, oltre la forma data nel testo, queste due altre anteriori alle idee per il finale con cori.

(2) NOTTEBOHM, *Zweite Beethoveniana*, pag. 549. La forma in cui apparisce nel quaderno studiato da Nottebohm è la seguente.

Molte pagine trascorrono da quella in cui ci sono questi motivi fino a tornare a imbattere nuovi appunti per il finale. Nella pag. 19 vi sono questi due:

N. 47.

ne' quali è degno di nota che la prima idea, utilizzata poi come secondo tema del finale, compare qui come primo tema del medesimo (così, almeno, permettono di supporlo l'indicazione di *Finale* e la tonalità), e che la seconda ha una certa analogia con quella inserita nel numero 43, dove, per la prima volta, si abbozza il tema dell'*Allegro appassionato.*

Pure intestata col titolo di *Finale* c'è questa nella pag. 22:

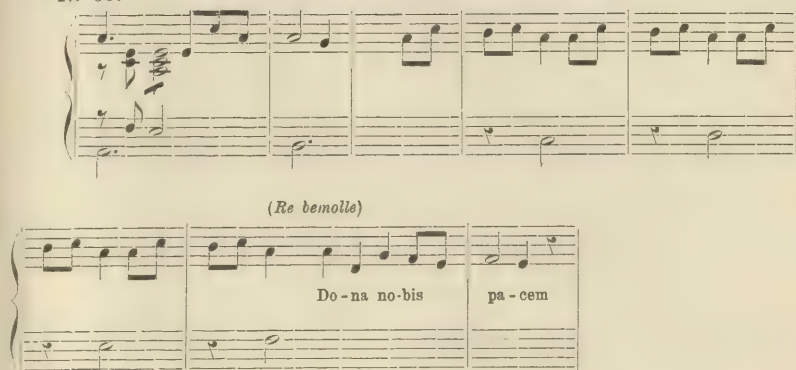
N. 49.

non senza una certa analogia col numero 42.

La pag. 24 include questo bozzetto derivato dagli anteriori e convertito più tardi in secondo tema, dopo d'averlo sottomesso a qualche alterazione:

N. 50.

e nella 25ª questi due, curiosi, il primo per l'indicazione del basso e il secondo, ideato forse per il gruppo di cadenza, e poi sostituito da un altro motivo:

l'ultima riga di questa pagina, sveglia un certo interesse:

Contiene un'indicazione per l'accompagnamento del primo tema, un nuovo studio sul motivo che è venuto lavorando nelle pagine anteriori e un appunto melodico sulle ultime parole dell'*Agnus Dei.*

In uno de' quaderni studiati da Nottebohm, anteriore a questo, e appartenente all'anno 1824, si trovano due appunti analoghi, il primo preceduto dalle parole *Messe aus cis moll,* e il secondo con la stessa linea melodica di quello prima inserito, riprodotta poi una seconda più alta, ma ambedue con il medesimo testo « *Dona nobis pacem* » (1).

Si tratta effettivamente di un progetto sconosciuto per una nuova messa, o rispondono questi appunti a uno stato di esaltazione d'animo, a una preghiera per ottenere pace e tranquillità?

L'indicazione che appare sul primo di quelli indicati da Nottebohm, porta a ritenere per vero il primo; il non apparire in nessuno dei quaderni conosciuti altra indicazione su questa messa, il silenzio di Schindler, de Holz e dei contemporanei di Beethoven su di essa, e più che tutto, la coincidenza veramente singolare di riferirsi i tre appunti alle stesse parole, fanno pensare alla possibilità del secondo.

Ad ogni modo il particolare è abbastanza significativo per non lasciarlo passare sotto silenzio.

L'ultimo studio sul tema lavorato nelle ultime pagine somministra una melodia completa:

---

(1) Nottebohm, *Zweite Beethoveniana,* Ein Skizzenhefte aus dem Jahre 1824, pag. 541 e 542.

N. 54.

che per il suo carattere e la tonalità appare destinata a costituire il primo tema del *finale*. Forse Beethoven dubitava ancora, a questo punto dei suoi lavori, se dovesse utilizzare il tema usato o quest'altro.

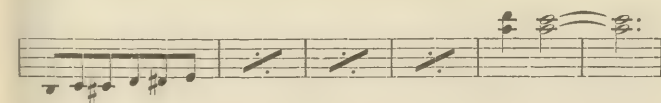
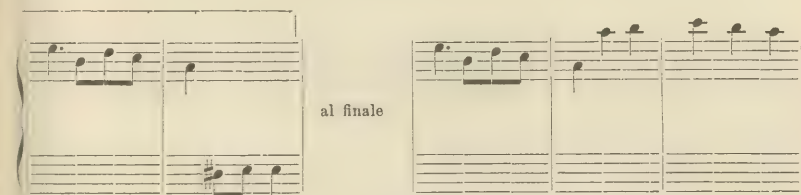
La pag. 27 contiene questo appunto:

N. 55.

Già nelle pagine 29 e 30 si riuniscono questi studî per incominciare il bozzetto dell'*Allegro appassionato*.

La prima copia è degna di essere conosciuta non solo per il suo interesse melodico, ma benanco per le indicazioni di espressione:

N. 56.

rf
cresc.
8
Cancellato
al finale

Nelle seguenti (31, 32 e 33) torna a riprodurlo tracciando già tutto il piano della parte espositiva di questo tempo. Le prime battute, continuazione del recitativo (n. 39) sono scritte a lapis e corrette con inchiostro. In testa figura l'indicazione *All.º* a lapis, con l'aggiunta posteriore, in inchiostro « *ma non troppo* ». Se si tien conto che l'indicazione della partitura *Allegro appassionato* si riferisce piuttosto all'espressione che al movimento, e che in questa prima copia sono già definitivamente stabiliti il carattere e il sentimento del finale, si comprenderà l'importanza che ha l'aggiunta del « *ma non troppo* » al primitivo movimento *Allegro*.

N. 57.

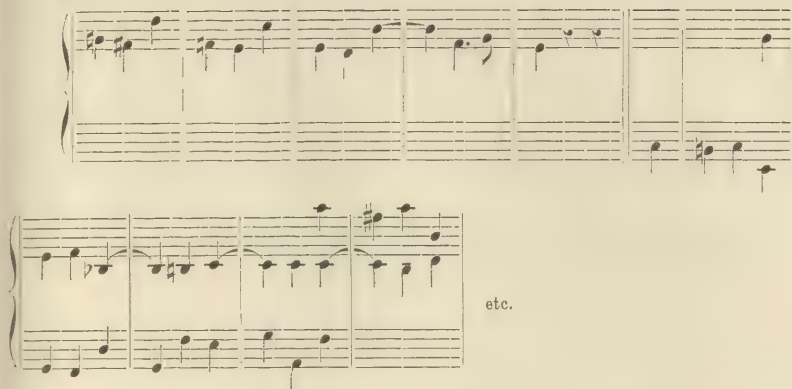
tr
tr
tr
tr
ff

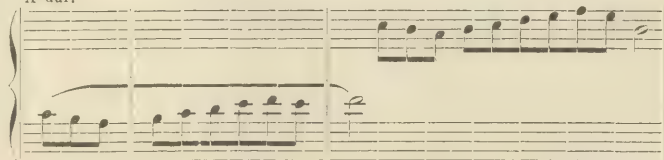
Gli altri appunti che si riferiscono a questo tempo sono studî di poca estensione.

I più salienti sono:

N. 58.

per il finale:

N. 59.

per l'episodio che precede il *Presto*; e

N. 60.

appartenente al maggior finale.

Inoltre dalle indicazioni per la forma d'accompagnamento che si possono vedere negli studî 35, 38, 46, 53, 56 e 57 sonvi ancora queste, che rivelano un lavoro di ricerca, una elaborazione faticosa fino a trovare la formola conveniente:

N. 61.

la prima nella pag. 36 e le due rimanenti nella 54ª, fra gli studî per l'*Andante* del Quartetto in *si bemolle.*

Notisi, per ultimo, una particolarità interessante. La prima volta che apparisce il tema del finale in questo quaderno porta l'indicazione di *Presto* (1); dopo, per modificazioni nel suo carattere lo trasforma in *Allegro*; più tardi gli aggiunge *ma non troppo*, e nell'opera definitiva lo usa come *Allegro appassionato*, utilizzando anche la concezione primitiva del *Presto*, come perorazione finale.

III.

Quartetto in *si* ♭, op. 130.

[*a) Adagio ma non troppo. Allegro*].

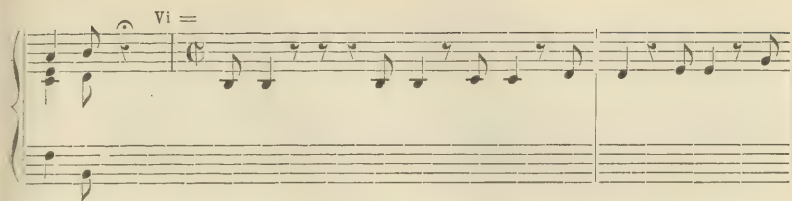
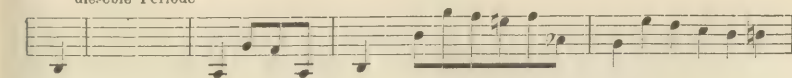
Una prova della cura minuziosa con cui Beethoven concepiva e tracciava il piano di questi quartetti, è la nota seguente, scritta in capo alla pag. 11 del quaderno, dove si trovano i primi studî per il *Molto Adagio* del quartetto in *la minore* e molte pagine prima che si incominci la composizione di quello in *si bemolle.*

La nota dice così:

« Ultimo quartetto con una introduzione grave e pesante ». E in fatto, molte pagine dopo, nella 26ª, fra i tentativi per la composizione dell'Allegro appassionato dell'opera 132, comparisce questo primo studio dell' Introduzione annunziata, ridotta in sulle prime a quattro battute, ampliata poi dal caratteristico *Vide* e modificata infine in una seconda versione (63), anteriore probabilmente alla continuazione del *Vide*:

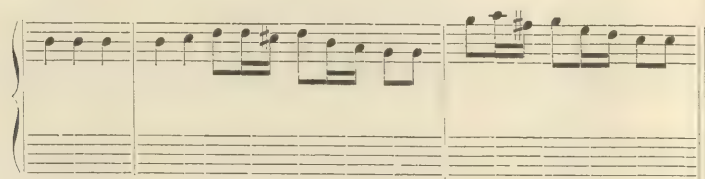
Andan.
N. 62.

(1) Veggasi lo studio 41.

N. 63.

dieseble Periode

Un terzo appunto molto breve appare nella pagina seguente (27)

N. 64.

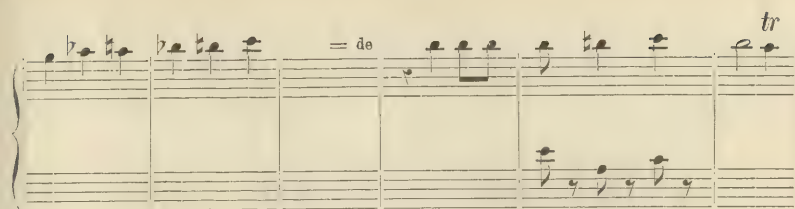
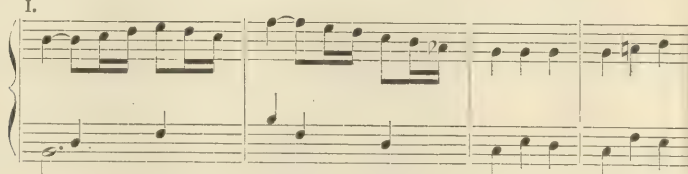
è più non se ne trovano altri fino alla pag. 37, dove ci sono questi brevi studî:

N. 65.

che formano nella 38 un bozzetto dell' introduzione usata

N. 66.

Cancellato
8
loco

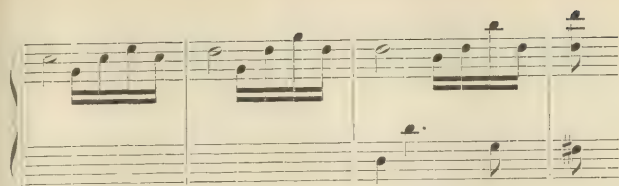
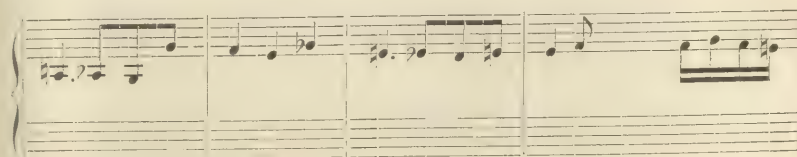
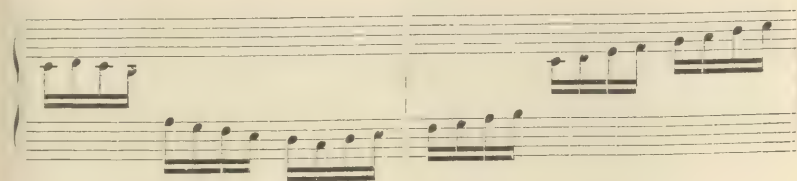
Il suo finale fa già presentire il motivo dell'*Allegro*, come pure qualche appunto in semicroma della pag. 37. Nella 39 si va già disegnando il piano con maggior carattere nei due studî seguenti, il primo dei quali riduce notevolmente l'Introduzione.

N. 67.

La medesima pagina contiene qualche appunto in cerca di un tema diverso e di modificazione o sviluppo degli anteriori, alcuno dei quali sembra costituire l'embrione del *Presto*.

A parte questo, che si inserirà tra i corrispondenti o generatori del detto tempo, i più interessanti sono:

N. 69.

La pagina 40 contiene un nuovo tema per questo primo tempo, abbandonato subito come sembra indicare il *meilleur* che a grossi caratteri intesta i due pentagrammi seguenti. La decisione per l'antico non ammette più dubbio, apparendo sviluppato con i suoi richiami numerici, in forma abbastanza simile alla definitiva, salvo che nei motivi intestati con i numeri 60 e 70. Nei richiami fatti al principio « 3 o 32 », il numero 3 si riferisce senza dubbio al 68 di queste inserzioni.

N. 70.

Meilleur.
B
sempre
B dur
3 oder 32
Vi = = de
Adagio
Cancellato
32

Nella pagina 41 volge di nuovo il pensiero all'introduzione, fissando in essa un nuovo motivo che poi viene a costituire, abbastanza modificato, il principio del secondo tema dell'Allegro, esposto nell'opera definitiva per violoncello.

N. 71.

(1) Di qua.

(2) Ancora tre volte e allora.

Vi = de

1.te theil in Des; 2.te theil in Ges (1)

studio che, come si può accertare, è il medesimo del n. 66, con alcune modificazioni.

Per ultimo nelle pagine 41 e 42 si segnano nuove modificazioni per il motivo dell'Allegro.

N. 72.

(1) Prima parte in *re b.*, seconda parte in *sol b.*

Qui hanno termine i lavori per questo primo tempo. Se furono dipoi continuati in altri quaderni, non è cosa che qui si possa determinare con esattezza. Nottebohn non ne cita alcuno.

Dagli studi anteriori risultano chiaramente determinati due punti. Il primo è quello che si riferisce al carattere. In tutte le opere anteriori di Beethoven, quartetti, sonate, sinfonie, il primo tempo ha sempre un carattere fondamentale: costituisce il cemento robusto su cui poggia tutta l'opera. Negli ultimi quartetti e specialmente in questi due (op. 132 e 130), per la natura de' temi, per il modo di presentarli, detto tempo ha, soprattutto nella parte espositiva, qualche cosa del preludio, dell'improvvisazione, del recitativo.

Il suo carattere è piuttosto insinuante che magniloquente: rappresenta l'esordio che prepara chi ode, al discorso che ha da venir dopo. E questo lavoro in cerca della semplicità, in prosecuzione di questo carattere, l'intenzione di Beethoven di formare i temi, perchè rispondano a tale scopo, sembrano intravedersi attraverso tutti gli studi prima inseriti.

Il secondo punto si riferisce alla battuta. Quella utilizzata nella Introduzione (tre per quattro) continua qui in tutti gli studi dell'Allegro. Nell'Opera definitiva non la conserva più che nell'Adagio: l'Allegro è in C, con che l'opposizione melodica tra i due si accentua di più per l'opposizione ritmica.

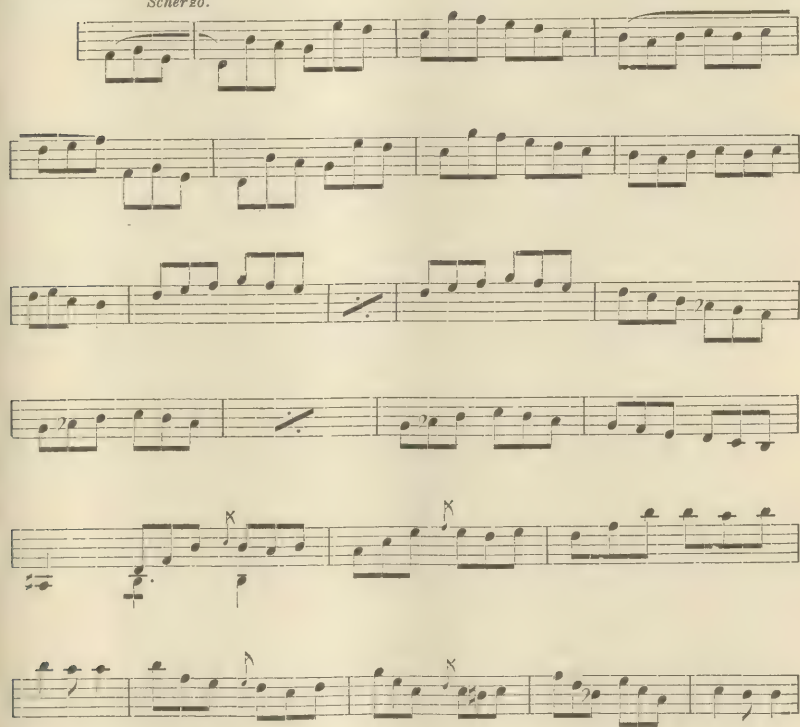
[*b) **Presto***].

La prima idea ritmica con cui poi si svolge il trio del Presto, si trova proprio al principio del quaderno, alla pag. 8.

Dopo, nella 39, fra i lavori per la formazione del tema dell'Allegro, torna a manifestarsi un'altra volta, come prima venne indicato. Ecco i due appunti:

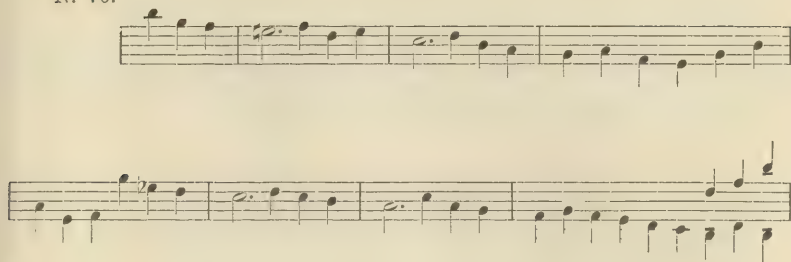
N. 73.

Più avanti, alla pag. 43, si traccia già il piano di uno scherzo in *si bemolle*, pieno di grazia e vivacità, e le cui idee sono discendenti dirette di quelle prima segnalate.

N. 74.

Nella pagina di sinistra (42) e approfittando dello spazio che lasciava quello già scritto, circostanza che induce a presumere che questa prima copia, quantunque scritta una pagina prima, è posteriore a quella già inserita, comparisce il seguente che costituisce le

tre prime ripetizioni del *Presto* definitivo. In esso sono curiosi l'aggregazione delle 4 battute che intercala il richiamo 30-50 e il *Vide* finale per sopprimere il contrasto tra ambedue i ritmi. La prova non deve essere soddisfacente, allorchè adottò definitivamente la prima versione.

Un po' più avanti (pag. 45) si trova quest'altro appunto, continuazione probabile del trio e poi non utilizzato.

N. 76.

Un'osservazione ancora per terminare ciò che si riferisce a questo tempo. Siccome sono molto rari i motivi che Beethoven utilizza senza averli sottomessi prima a qualche modificazione, ho cercato di trovare quello che potrebbe servire di antecedente a quello usato nella prima ripetizione.

Nel quaderno non ce n'è alcuno, quantunque offra una certa analogia ritmica con la forma originale del primo motivo dell'*Allegro*, ma in un quaderno di appunti dell'anno 1824, studiato da Nottebohm, e fra gli appartenenti al quartetto in *la minore*, op. 132, ne apparisce uno che Nottebohm crede destinato per terzo tempo di quell'opera, e che offre una notevole analogia, o meglio ancora, una simmetria completa con quello utilizzato qui ad onta di essere scritto uno in ritmo binario e l'altro in ternario (1).

[*c) Andante con moto, ma non troppo*].

La confezione del primo tema di questo tempo è sommamente originale.

Nelle prime pagine del quaderno c'è qualche appunto in certo modo analogo a qualche disegno di questo Andante, quantunque per il loro contesto melodico sembrino piuttosto piccoli saggi o prove aventi relazione con l' Andante con moto del quartetto in *mi bemolle,* op. 127.

In qualunque modo questi appunti, contenuti nella pag. 8, prima d'incominciare gli studi formali per la *Canzona,* non tornano ad apparire nelle pagine seguenti.

---

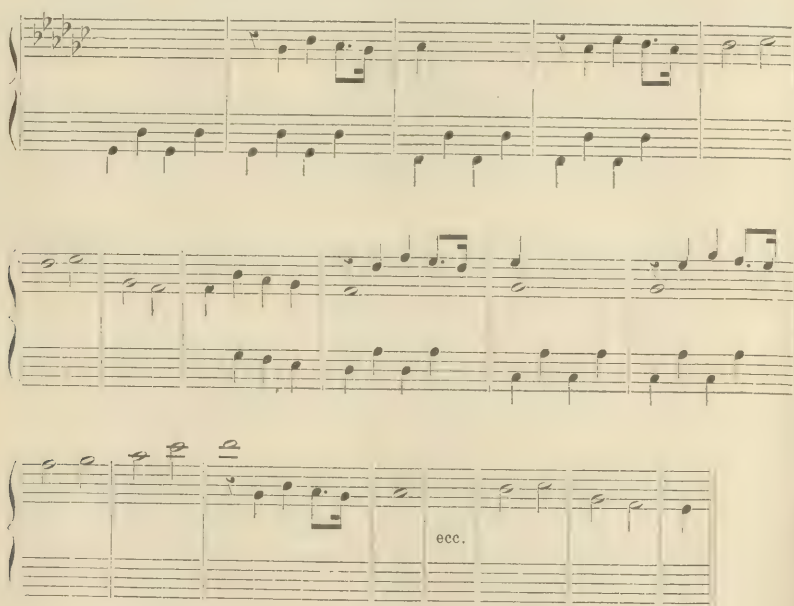
(1) Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, pag. 549.

Già in quella in cui si disegna il *Presto* (num. 75) e nelle successive incominciano ad apparire idee sciolte per l'*Andante*; tra esse la seguente (pag. 48) con i due pentagrammi scritti, a quanto pare, con chiave di *fa* e in tono di *sol*, o *sol bemolle*.

N. 77.

Seguono alcune pagine con nuovi temi per questo tempo, nelle quali non se ne torna a incontrare alcuno in relazione con l'anteriore, e nella 55, preceduto dalla indicazione « *Cantabile dopo* (?) *preludio* », compare il seguente:

N. 78.

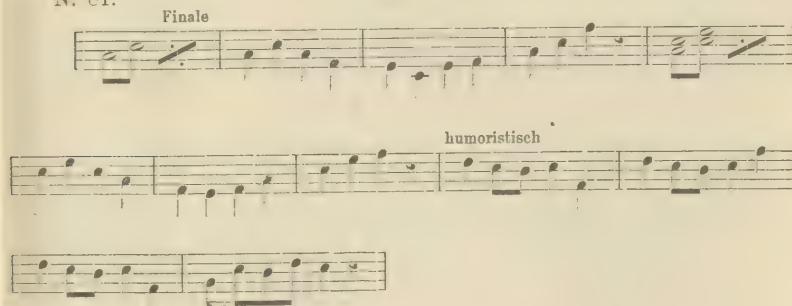
Cantabile dopo (?) preludio.

sul quale nelle due pagine seguenti (56 e 57) scrive questi appunti in *sol*, ed in cerca del complemento per il tema.

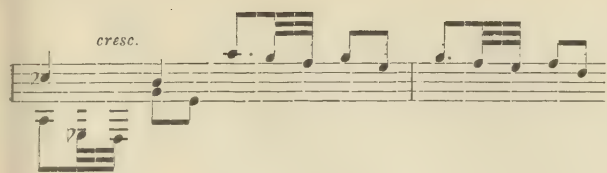
N. 79.

Da un appunto iniziato in pagine anteriori sorge nella 59 una melodia che contiene, quantunque in embrione, il principio della Cavatina; si occupa della sua trasformazione e modificazioni nelle seguenti (pagg. 60 e 61), e nella 62 torna a insistere sul tema abbandonato

N. 80.

Come si vede, tutti gli appunti contengono l'idea chiara, sempre in cerca di un complemento che la termini e definisca. Infine, nella pag. 63 sorge la seguente idea per finale del quartetto

N. 81.

e approfittando delle quattro ultime battute di essa, e fondendole con quella tante volte ripetuta prima, forma già il tema principale dell'*Andante* e si consacra subito alla sua composizione.

Questa occupa interamente le pagine 63, 64, 65, 66 e 67 con una moltitudine di *Vide*, chiamate, raschiature e correzioni d'ogni genere. È impossibile riprodurla in questo articolo, causa l'eccessiva estensione. Come esempii, ecco il principio, due studi ed il finale.

Già da questo tempo incominciano a comparire appunti o studi relativi a questo quartetto in altri quaderni di Beethoven. Di questo *Andante* Nottebohm ne cita uno in un quaderno dell'anno 1825, ridotto al motivo principale del tema in valori aumentati (1).

Una particolarità degna di nota. Il tema scritto per finale (n. 81) porta sulle quattro battute utilizzate per il motivo dell'*Andante* l'indicazione di *umoristico*. Nella partitura del quartetto, l'*Andante* segna *poco scherzoso*, coincidendo col carattere prima assegnato al tema. Appunto perchè nel quaderno non sogliono essere abbondanti queste note sul carattere delle idee, questa ha un grande interesse, inquantochè ogni volta che udii questo tempo, l'interpretazione soffriva di eccesso di lentezza: non era scherzosa e umoristica come, a quanto pare, desiderava Beethoven.

(1) *Zweite Beethoveniana*, pag. 3.

[*d) Alla danza tedesca*].

Di essa vi sono solamente questi due appunti senza importanza, uno in *si bemolle* alla pag. 68 e un altro alla 69.

N. 86.

Nottebohm, appoggiato alla testimonianza di Schindler, dice che questo motivo è stato scritto, primitivamente, in *la maggiore* (1) e destinato al quartetto in *la minore*, op. 132. Nei due primi quaderni dei sei studiati da Nottebohm come appartenenti agli anni 1825 e 1826 appariscono altri due appunti sul medesimo tema: uno in *si bemolle*, col titolo di *Allemande* e un altro in *sol*, abbastanza esteso (2).

[*e) Cavatina*].

« Il tempo di questo quartetto, che Beethoven collocava sopra gli altri, era la *Cavatina* in *mi bemolle.* L'aveva composta durante l'estate del 1825 e confessava che scrivendola non aveva potuto trattenere le lagrime ».

« Mai, aggiungeva, nessuna melodia uscita dalla mia penna mi ha prodotto un effetto sì grande, nè causato una emozione così profonda » (3).

Questa Cavatina così ricolma di sentimento, così satura di emozione, è, tuttavia, una delle creazioni più laboriose e meno spontanee di Beethoven. Di essa si può assicurare che, sopratutto, il principio lo conquistò a nota a nota, a frase a frase, che ogni disegno passò per grandi evoluzioni prima di fissarsi definitivamente, e che con ciò che il suo immenso genio sperperò per formare questa splendida melodia, ce n'era per plasmarne altre molte.

(1) *Beethoveniana* XVIII, pag. 53.
(2) *Zweite Beethoveniana* I, pag. 3.
(3) WILDER, *Beethoven : sa vie et son œuvre.* Paris, 1885, pag. 474.

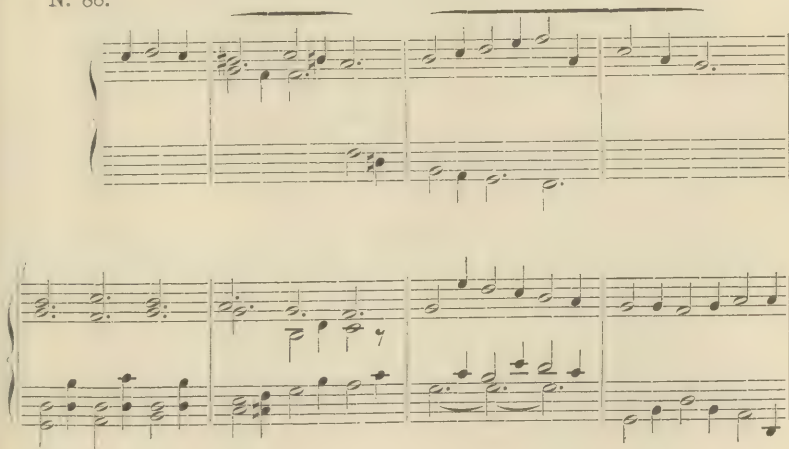
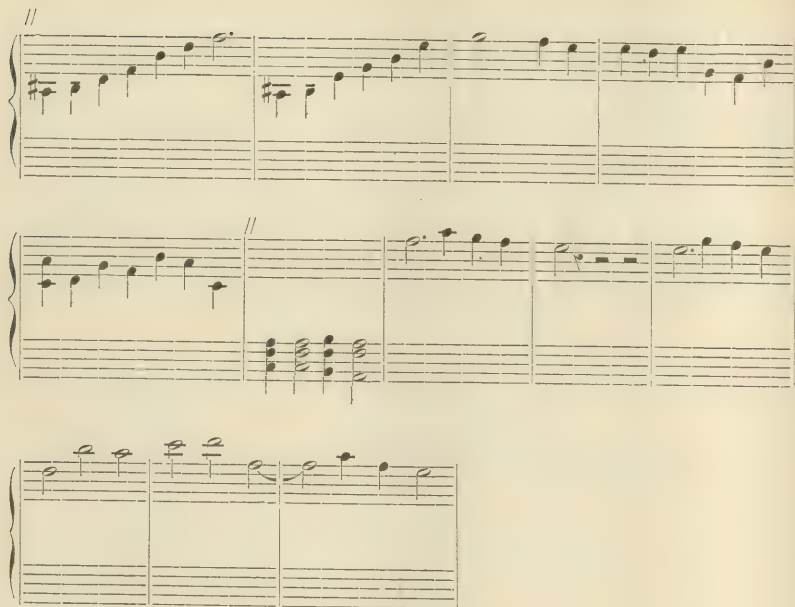
In tre gruppi si possono dividere i lavori che vi si riferiscono: quelli che precedettero la composizione dell'*Andante con moto* di questo quartetto, quelli che fece dopo terminato questo tempo, in questo medesimo quaderno, e quelli che si trovano in uno di quelli studiati da Nottebohm.

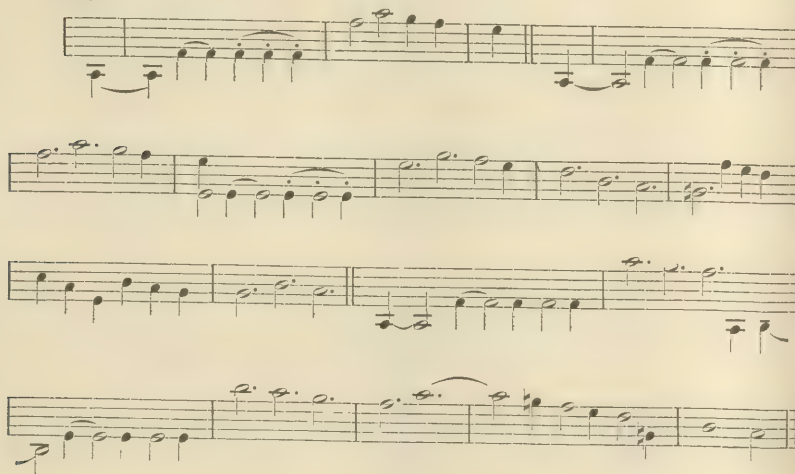
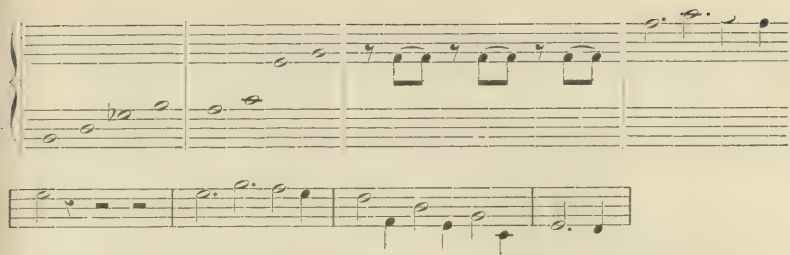
Fra gli appunti sciolti che si inserirono dopo, tra quello non utilizzato, c'è un lavoro sottoposto a grandi modificazioni, e che quantunque senza analogia melodica con la *Cavatina* poteva costituire forse il suo precedente o punto di partenza.

Un appunto alla pag. 41

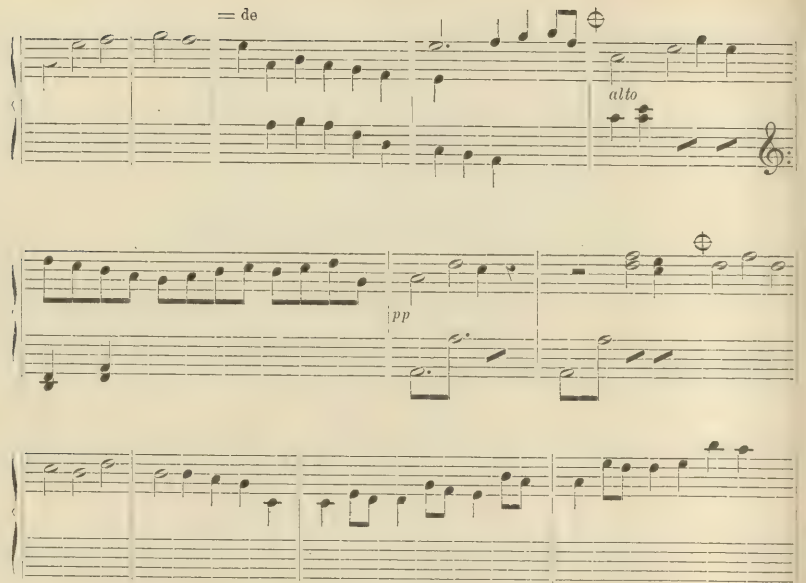
N. 87.

è precursore di un lavoro più esteso alla pag. 59. È scritto in otto pentagrammi separati in gruppi di due e quantunque sembri costituire per l'aspetto della scrittura una sola melodia, l'incongruenza apparente di alcune righe con quelle che lo precedono, e il dubbio se sono o no continuazione degli anteriori, mi ha indotto a separare col segno ‖ la fine di ogni linea e il principio della seguente. La tonalità sembra essere in principio quella di *fa* sostenuto *minore* e nell'ultima riga *re maggiore*.

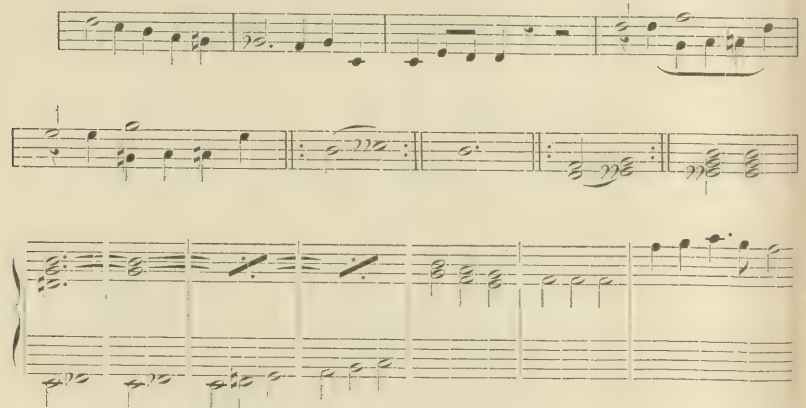
N. 88.

Lo stesso procedimento che seguì con l'idea generatrice della *Canzona*, lo usa qui studiando in ogni genere di combinazioni quantitative le battute 2ª, 3ª e 4ª dell'ultima riga dello studio anteriore. Il tono sembra già essere *re bemolle.*

N. 89.

Come si vede, due soli punti appariscono chiaramente stabiliti: l'affezione al tema e il concepirlo sempre preceduto da una breve introduzione o preparazione.

La pagina 60 offre un nuovo studio più esteso con le sue varie continuazioni controsegnate con il *Vide* e il segno che si rapporta al finale.

N. 90.

In esso sono da notarsi l'alterazione che subisce l'introduzione e le differenti continuazioni melodiche, delle quali sembra che alla fine rimane solamente l'idea anteriore.

Seguono i tentativi nella pagina seguente (61)

N. 91.

continuazione probabilmente dello studio anteriore, e alcune righe più sotto, l'appunto

N. 92.

pare che condensi l'unica cosa definitiva che è rimasta di tutti i lavori anteriori.

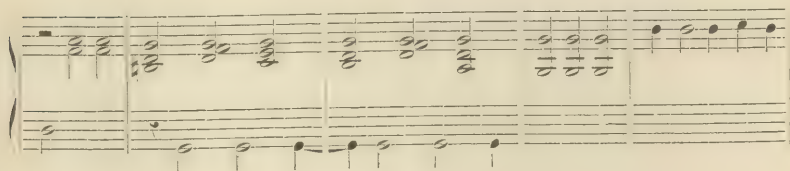
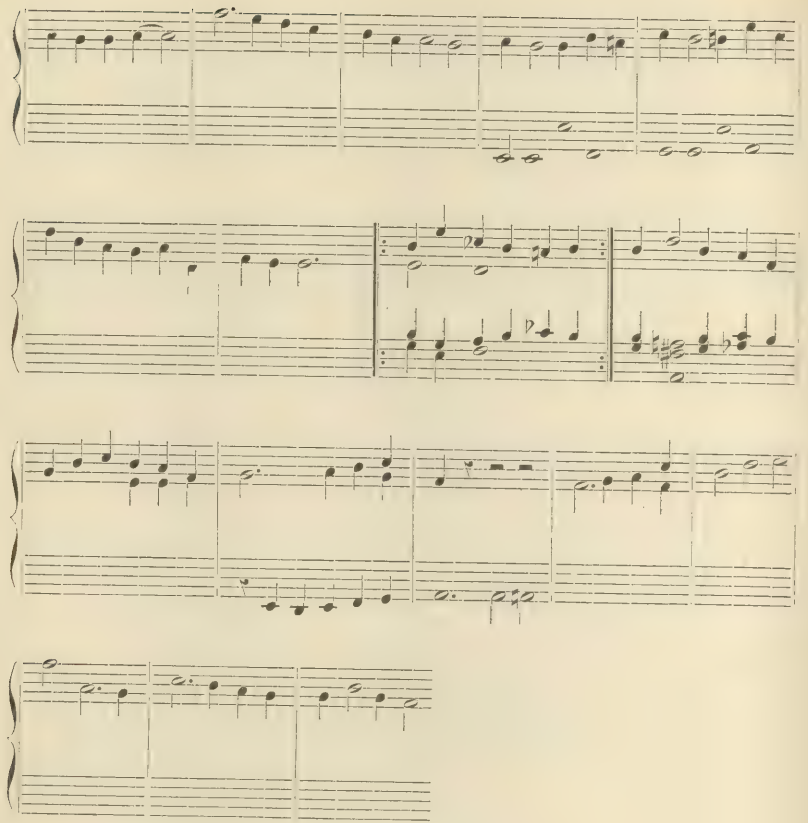
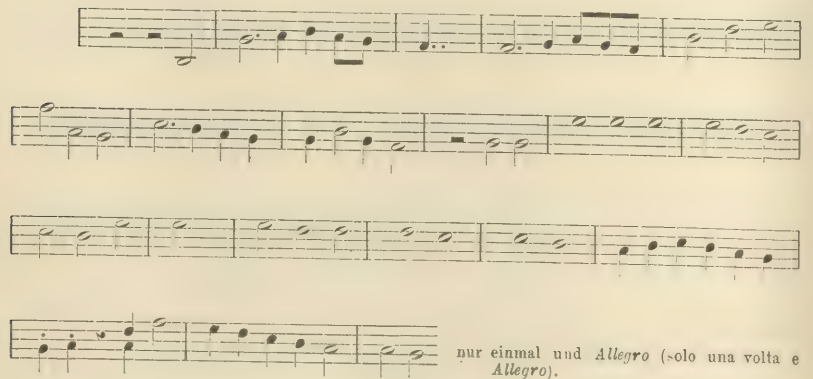
Trovato il complemento per il motivo dell'*Andante* nella pag. 62, dimentica per un momento ogni idea della *Cavatina*, ma appena terminata quella composizione, torna a insistere sul tema abbandonato, nella pag. 68,

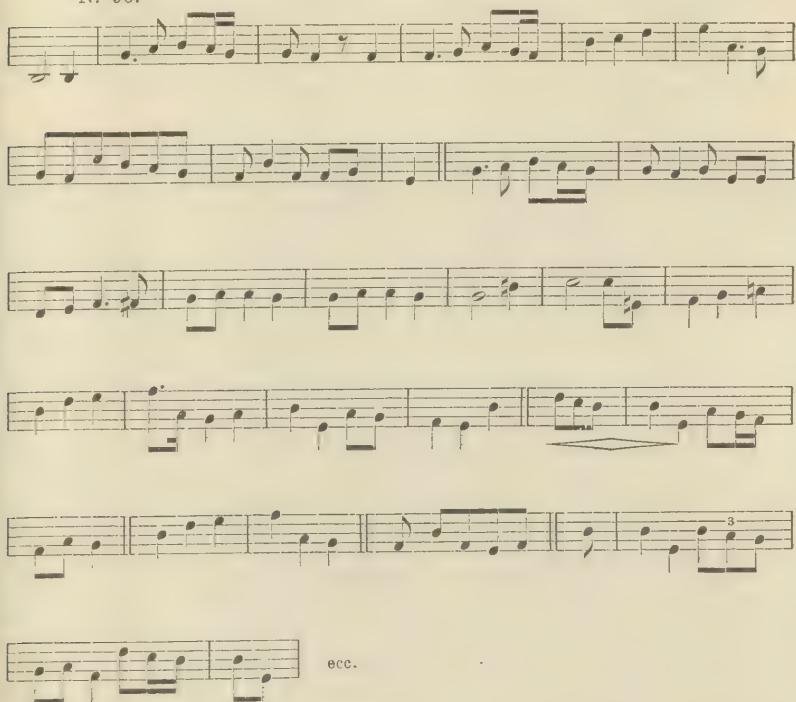
N. 93.

ancora in *re bemolle*, e dove le prime battute della *Cavatina* si trovano già più vicine alla sua forma definitiva.

La pag. 70 è completamente occupata da questa bella melodia, nel finale della quale compare il tema progressivamente modificato.

È degno di nota che è la prima volta che risulta scritto in *mi bemolle*, e che, come nel progetto anteriore (num. 88), è preceduto da periodi ad esso estranei.

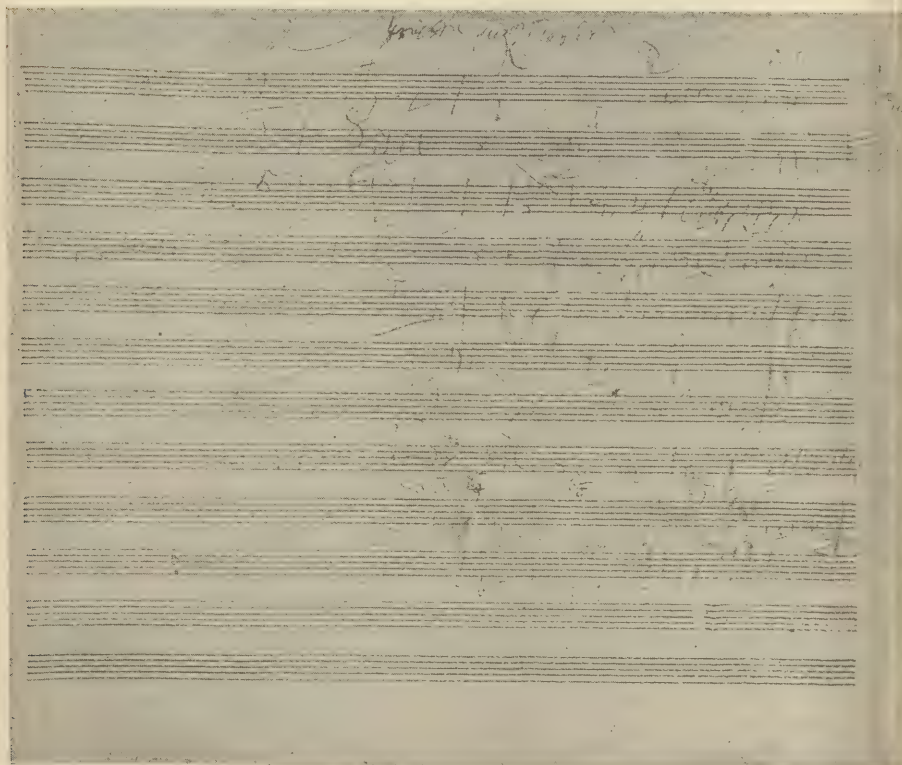
N. 94.

In seguito, alla pagina seguente (71) lo continua così

A questo punto pare che abbandoni questo quaderno, e seguita i suoi lavori in uno di quelli studiati da Nottebohm nell'articolo « Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 und 1826 » (1), studi certamente posteriori a quelli già inseriti per la maggior depurazione della linea melodica.

Dato il sistema di scrittura di Beethoven e il modo di esporre le note, pieno di confusioni, non c'è nulla di strano che nella traduzione di Nottebohm, le note abbiano bisogno di aumentare o abbassare un grado, per interpretare rettamente il pensiero del compositore. Ecco i principali appunti inseriti da Nottebohm.

Si può anche aggiungere ad essi quest'altro che si trova alla pagina 74 del quaderno.

(1) *Zweite Beethoveniana* I, pag. 1.

N. 97.

La composizione della *Cavatina* per l'unione di questi elementi così sparsi occupa la pag. 75.

Cliché Dalton Kaulak, Madrid.

La gran confusione delle nove prime battute lo fece tornare a scriverli, numerati, nella pagina anteriore. Il finale si trova alcune pagine più avanti, alla 78ª.

La fotografia della pagina principale dimostrerà, senza dubbio, più che tutte le descrizioni che si potessero fare. Il suo titolo « Cavatina », scritto a lapis, come tutta quanta essa, la rettificazione « Arietta quasi Cavatina », a inchiostro, solo utilizzàta per questo titolo e per indicare due o tre note del basso nelle righe 8ª e 10ª, l'intervento del secondo violino nella terza battuta (soppresso nello schiarimento della pag. 74), le molteplici numerazioni e correzioni, rivelatrici dell'insaziabile desiderio di migliorarla e perfezionarla, tutto in fine, fa di quella pagina un documento storico di innegabile valore.

In essa, partendo dalle 9 prime battute messe in chiaro nella pagina anteriore, seguendo la numerazione 1, 2, 3 (questo modificato nel pentagramma inferiore) della prima riga, 4 del finale del secondo, e 5 e le seguenti del terzo, e completandola con quanto è scritto nella pag. 78 (dove c'è pure il finale raschiato che si inserisce dopo dell'accordo finale) non è difficile ricostrurre il seguente bozzetto di una così ammirabile creazione.

N. 98. *Cavatina, Arietta quasi Cavatina* (pag. 74).

cresc.
Beklemmt
8
6
6
4
(pag. 78)

Ma non è ancor questa la versione definitiva. Dalla precedente copia, a quella scritta nel quartetto, c'è un aumento considerevole, ma le idee fondamentali della melodia si trovano già qui completamente definite; la loro costituzione, il loro contorno hanno già acquistato nello spirito del Beethoven vita propria, anima definita.

[*f) Finale. Allegro*].

Questo quartetto nella sua prima versione — quella inviata al principe Nicola Galitzin — aveva come tempo finale la « Gran fuga » pubblicata dopo come opera 133. Non arrivò a incidersi così, e nella prima edizione che pubblicò Artaria nel 1857, dopo la morte di Beethoven, figurò già con il finale che ha adesso.

I dati e gli antecedenti della fuga che sono nel quaderno saranno menzionati nell'articolo seguente.

Per quanto concerne il finale attuale, esso fu composto nel novembre 1826, ed è evidente che, terminato questo quaderno più d'un anno prima, nulla esso contiene che a quello non si riferisca.

Nottebohm nell'esaminare le tre composizioni che si disputarono la gloria di essere l'ultima ispirazione di Beethoven: un pezzo per piano pubblicato nel gennaio 1840 da Schlesinger a Berlino, col titolo di *Dernière pensée musicale*, questo tempo del quartetto in *si*

bemolle, e un altro pezzo per piano a 2 o 4 mani, pubblicato da Diabelli nel medesimo anno 1840 col titolo di *Lezter musikalischer Gedanke* (ultimo pensiero musicale) di Beethoven secondo una composizione per quintetto, dopo aver affermato risolutamente che la prima fu scritta nel 1818, e le due ultime nel novembre del 1826, queste dovendosi perciò considerare come le ultime ispirazioni uscite dalla sua penna, si decide, infine, ad attribuire questo onore alla pubblicazione di Diabelli (1) contro l'affermazione di Schindler, che il tempo finale di questo quartetto fu senza dubbio l'ultima opera di Beethoven (2). La risoluzione di sostituire la fuga con un altro finale pare che risalga al principio dell'anno 1826. Nottebohm segnala un progetto di finale per questo quartetto appartenente all'estate del 1826 e completamente differente da quello composto dopo (3).

---

(1) Nottebohm, *Beethoveniana* XXI. Beethoven's letzte Composition, pag. 79.

(2) Moscheles, *The life of Beethoven*, II, pag. 169.

(3) *Zweite Beethoveniana*, Der erste Entwurf zum Finale des Quartetts, *op. 130*, pag. 524.

IV.

Gran fuga, op. 133.

Primitivamente era destinata per finale del quartetto in *la min.*, op. 132. I primi studi su di esse si trovano in un quaderno dell'anno 1824 (1), che contiene la composizione del quartetto in *mi* ♭, op. 127, e il primo tempo dell'op. 132. Il tema della fuga, e ancor più i primi appunti per la sua formazione, presentano tale analogia con l'introduzione del quartetto in *la minore*, da non lasciar dubbio che in sulle prime fu ideata per formar parte del medesimo.

Dopo, durante la sua composizione e fin dopo terminato l'*Andante con moto ma non troppo* del quartetto in *si* ♭ non si trova più nel quaderno nessun appunto di essa, ma a partire dalla pagina 69, si moltiplicano, contandosene fino a 23. Nell'altro quaderno che in quel medesimo tempo usava Beethoven appariscono altresì gran numero di essi, dei quali alcuni molto interessanti per figurarvi come contrasoggetto il tema dell'*Andante con moto* del quartetto in *si* ♭.

Terminatane la composizione per tempo finale di questo quartetto, e mandato così nel manoscritto originale al principe Nicola Galitzin, cambiò Beethoven nuovamente di proposito e nel novembre del 1826 compose, come si è detto prima, il finale che ha oggi questo quartetto, ma a richiesta dell' editore Artaria si decise a pubblicare la *fuga* come opera indipendente, e così apparve nel maggio del 1827,

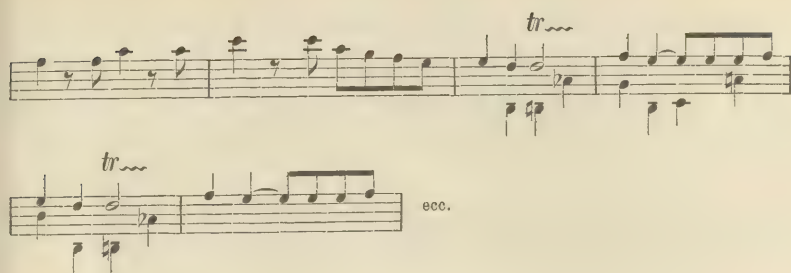
(1) Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, LVIII, pag. 550.

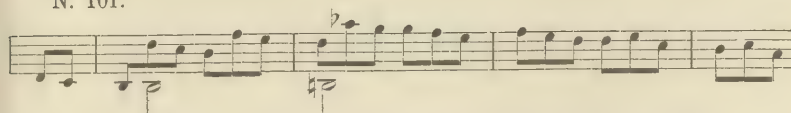
dopo la morte di Beethoven. Il manoscritto di quella porta il titolo di *Ouverture.*

I primi appunti nella pagina 69 sono i seguenti, in alcuni dei quali il contrasoggetto richiama alla memoria certi passi del finale della Nona Sinfonia.

N. 99.

Nella 71 c'è un nuovo tema in *mi* ♭ per finale, col quale si fonde altresì il soggetto della fuga.

N. 100.

La 72 contiene questo

N. 101.

e la 73 questi altri, nei quali già si delineano con maggiore rassomiglianza alcuni dei contrasoggetti utilizzati.

N. 102.

Continuano nella 77, essendo alcuni di essi molto interessanti.

N. 103.

Nella 79, havvi un lungo studio della prima parte della *fuga*, in forma abbastanza simile a quella definitiva, e nella 80, ultima del quaderno, alcuni altri brevi studi di una o due battute.

V.

Temi non utilizzati.

Beethoven soleva annotare quanti temi e idee musicali venivano alla sua immaginazione. Alcuni li utilizzava subito, nell'opera che aveva nelle mani, altri li usufruiva più tardi, altri ancora venivano dimenticati per sempre.

Del primi, non ci sono esempi da citare. Dei secondi, i più frequenti, s'è potuto vedere in pagine precedenti l'esempio d'un finale istrumentale pensato per la Nona sinfonia e utilizzato per ultimo tempo del quartetto in *la minore*, e quello d'un appunto scritto tra i primi studi per questo quartetto, generatore probabile del *Presto*, del quartetto in *si* ♭. Dei terzi, sonvi alcuni esempi nei quaderni studiati da Nottebohn, quantunque è caso frequente l'usare tali idee in composizioni brevi come *lieder*, *canone*, ecc.

Dopo terminate le opere che hanno rapporto con questo quaderno, Beethoven scrisse ben poco: i quartetti in *do diesis minore*, (op. 131) e in *fa* (op. 135), i canoni 13 e 18, l'ultimo tempo del quartetto op. 130, e il *Letzter Gedanke* pubblicato da Diabelli (1), e oltre a ciò un *waltzer*, una *scozzese* e il canone *Freu' dich des Lebens!* pubblicati da Breitkopf nel suo supplemento alle opere di Beethoven (serie 25).

In nessuna di queste produzioni si trovano utilizzati i temi del quaderno. Perciò non si può congetturare nulla su di essi nè sul loro probabile destino.

L'unica affermazione che si può fare con qualche fondamento si è che tutti essi, ad eccezione di quelli dei quali si discorrerà dopo, furono concepiti pensando al quartetto d'istrumenti ad arco, giacchè nè dalla natura delle idee, nè dalle indicazioni che le accompagnano,

---

(1) NOTTEBOHM, *Thematisches Verzeichniss,* ect., pag. 208.

nè da alcun altro segno si può inserire e neanco sospettare che pensasse a destinarli a opere sinfoniche, vocali o per piano. Le poche volte che sono accompagnati da indicazioni armoniche complete, non eccedono mai le quattro parti del quartetto ad arco, adattandosi all'estensione e tecnica dei suoi strumenti.

Per questa ragione ho preferito raggrupparli in tre divisioni: temi che si riferiscono a opere diverse; temi per il quartetto in *la minore*. considerando come tali quelli che si trovano fra i lavori per la composizione di questo quartetto, e temi per il quartetto in *si* ♭.

A. — Opere diverse.

Solamente un piccolo numero di appunti possono essere qualificati come estranei ai quartetti: alcuni si riferiscono all'Oratorio *La Vittoria della Croce,* che non arrivò ad essere scritto; un altro a una *ouverture* sul nome di Bach, che ebbe la stessa sorte; e un altro a un canone a tre voci, non completo nel quaderno, nè pubblicato.

Dell'*Oratorio* conviene ricordare alcuni antecedenti. Dice Schindler: Terminata la Nona Sinfonia, Beethoven si proponeva di dedicarsi senza perdita di tempo a una opera degna di lui: alla composizione di un *Oratorio,* scritto per il suo amico C. Bernard e intitolato « *La Vittoria della Croce* » (1).

Prima la organizzazione del concerto, in cui per la prima volta furono eseguite l'ouverture in *do*, la Messa in *re* e la Nona Sinfonia, e poi l'incarico del principe Nicola Galitzin, per la composizione di altri quartetti, lo distrassero dal suo proposito fino al punto di non pensar più all'*Oratorio* nè alla 10ª sinfonia, nè in un'altra opera che aveva quasi imbastito e che doveva essere il grande sforzo della sua vita, l'apice dei suoi conati artistici: la composizione della musica per il *Fausto* di Goethe » (2).

Ad onta della testimonianza di Schindler, Beethoven non dovette abbandonare in modo assoluto il proposito di comporre l'*Oratorio*, quando nella 3ª pagina di questo quaderno, posteriore al quartetto

---

(1) Moscheles, *The life of Beethoven,* II, S.

(2) Moscheles, *The life of Beethoven,* II, 34. — Alle Opere progettate Schindler aggrega più tardi un gran *Requiem.*

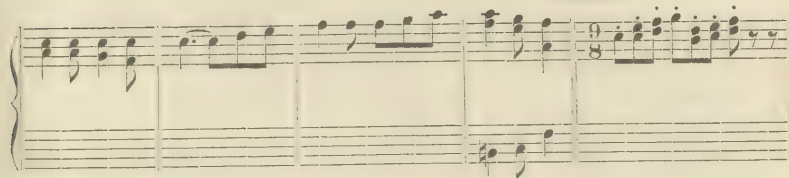
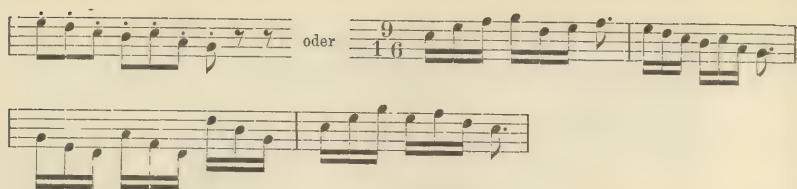
in *mi* ♭ (op. 127) ed anche ai due primi tempi di quello in *la minore*, scrisse l'indicazione seguente in lapis rosso:

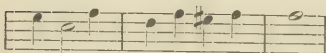
Bloss einmal eine Fl. I
» Obo I
» Clarin —
» Fag —
etc. Die ersteren welche Harmoni.

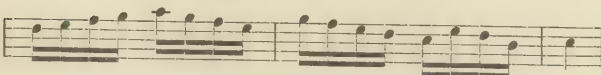
e in seguito in lapis nero:

die ouverture vom Oratorium
toben leidenschaftichen Mord
die Heiden, zulest die Soliste
Gloria des Kreuzes (1).

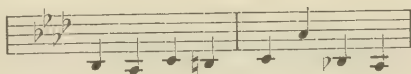
Nella pagina anteriore (2ª) vi sono questi due appunti che forse erano destinati per l'*Oratorio.*

N. 104.

(1) Solo una volta un flauto 1°, oboe 1°, clarinetto 1°, fagotto 1°, ecc.; i primi, la cui armonia... (Nell') *ouverture* dell'*Oratorio* i pagani si sollevano appassionatamente (per la) morte (di Cristo) al finale i solisti: « Gloria alla Croce ». L'anteriore, come quasi tutte le note di Beethoven, è scritta sopprimendo molte parole. Quelle che figurano nella traduzione, fra parentesi, chiariscono il senso che credo debba avere lo scritto nel testo.

come pure quest'altro alla pagina 4, legame d'un tempo lento con un *Allegro.*

N. 105.

al quale viene dopo il seguente, senza separazione di sbarre, nè di battuta, e che, ad onta d'esser scritto in battuta e tonalità diversa, potrebbe essere stato pensato come continuazione dell'antecedente.

N. 106.

(1) Anche corno.

Dell'*Ouverture* sul nome di Bach, Nottebohm cita un appunto in un quaderno dell'anno 1824 (1); qui se ne trova un altro con il *la* ♭ alla pagina 51

N. 107.

La successione melodica *B-a-c-h* la utilizzò posteriormente in un canone mandato a Kuhlau, che forma parte di una lettera del 3 di settembre 1825 (2) ed è pubblicato da Breitkopf e Härtel nella collezione completa delle opere di Beethoven (serie 23, N. 43).

Il quaderno termina con questi righi:

N. 108.

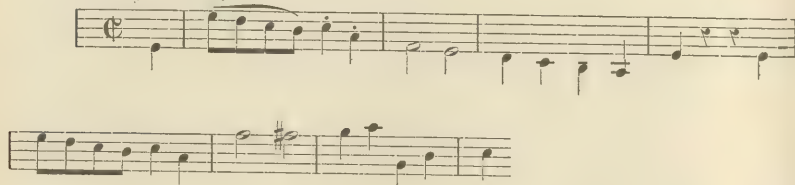
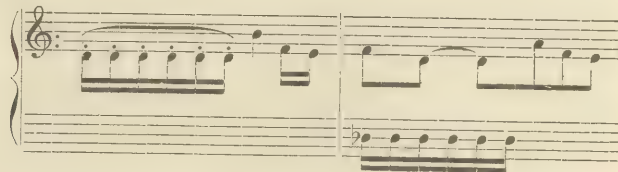
che costituiscono, pare, l'indicazione per un canone a tre parti, non completato nè pubblicato nel quaderno.

B. — Quartetto in *la minore,* op. 132.

Fra i lavori per questo quartetto si trovano varî appunti di temi per l'*Andante.* Alcuni non escono dalla categoria di mere indicazioni di motivi, altri, più sviluppati, espongono questo in modo com-

(1) Nottebohm, *Zweite Beethoveniana,* LVIII, pag. 542.
(2) Chantavoine, *Correspondence de Beethoven,* pag. 257.

pleto. L'ultimo, in *fa ♯ minore*, è specialmente degno di nota, non solo per il carattere doloroso e tragico, così genuinamente beethoveniano, ma anche per gli spazî che lasciò nella sua composizione.

N. 113.

Adagio (Fa maggiore).

oder
andante
scherzoso

N. 114.

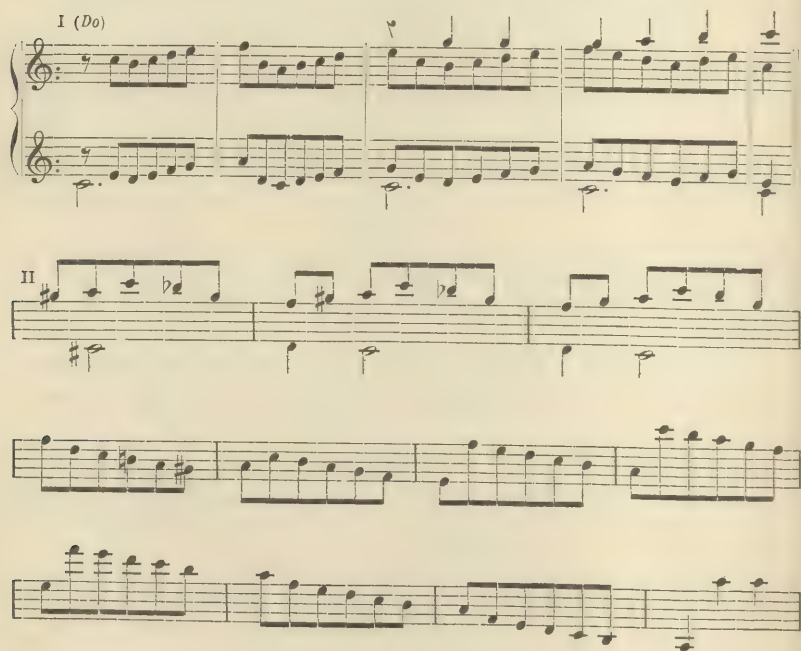
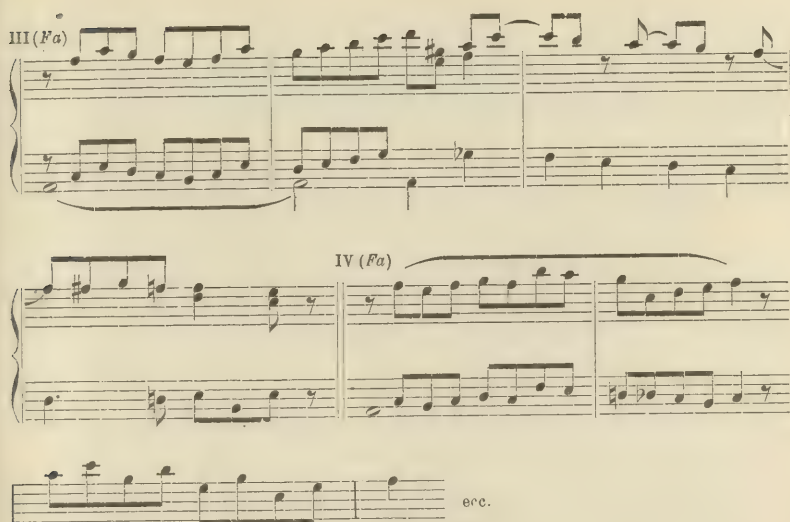
Adagio con sordina (Fa ♯ minore).

I motivi seguenti, quantunque senza indicazione di movimento, poterono anche essere stati destinati per *Andante* di questo quartetto.

N. 115.

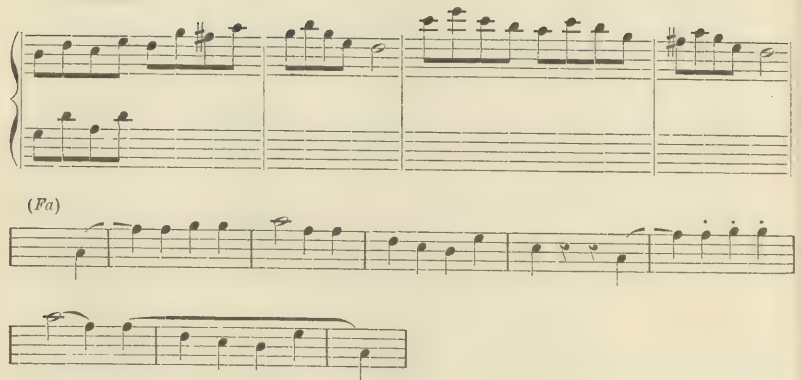
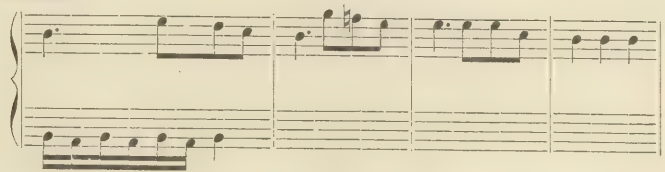
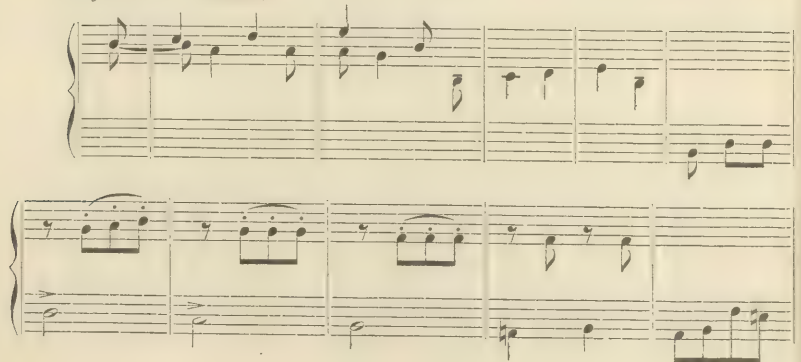
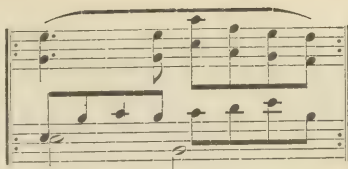
N. 116.
(*Fa maggiore*).

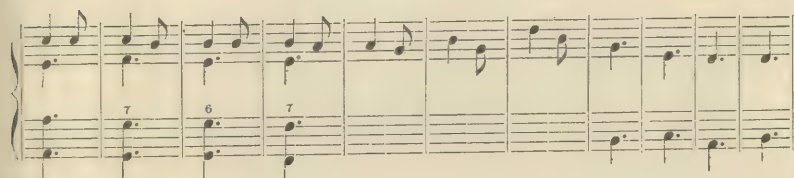
Di studi brevi ve ne sono pure alcuni in queste pagine, senza relazione diretta con ciò che è posteriormente utilizzato. Quelli che seguono, derivati da una stessa idea, sono interessanti per la persistenza con cui appariscono nelle prime pagine e per la loro analogia col numero 70 di queste inserzioni, corrispondente al primo tempo del quartetto in *si* ♭, op. 130, nella parte che precede l'indicazione « *ancora tre volte e allora* 70 ».

N. 117.

Per finale del quartetto in *la minore* v'è solo un breve appunto alla pagina 6, preceduto da una breve introduzione o preparazione.

C. — Quartetto in *si* ♭, op. 130.

Per il tempo iniziale non vi sono altri appunti che quelli accertati nel luogo opportuno.

Allo *Scherzo* (secondo tempo) forse appartengono questi due: il primo, corrispondente alla pagina 42, la stessa nella quale si trova il bozzetto del *Presto*, e il secondo, due pagine dopo, quantunque quest'ultimo potrebbe anche benissimo costituire uno studio per il finale del secondo tema del primo *Allegro*.

In diversi luoghi di questo studio si è detto che Beethoven, prima di decidersi per il tema dell'*Andante*, fissò un gran numero di idee. La prima (pagina 43) è preceduta dall'indicazione « *Adagio in* E *con sordina* », scritta in *mi* ♭, e con l'indicazione in fine di « *Prima parte in* **do minore**, *senza ripetizione* ».

Nella pagina 48 c'è una specie di barcarola in *sol minore*.

In fine di essa appariscono alcuni tratti e giocherelli fatti a penna, e immediatamente dopo dell'ultima battuta la parola *Gut* (bene). La notazione musicale è di Beethoven; il *gut* non sembra di suo pugno.

La pagina 50 contiene abbastanza idee per l'*Andante* e per il finale. Al primo si riferiscon queste quattro:

(1) Prima parte in *do minore* senza ripetizione.

N. 123.

Quasi allegretto.

ecc.

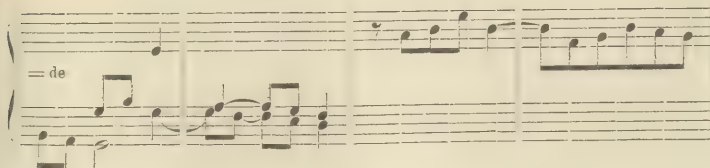
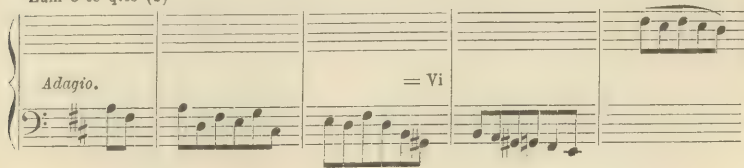
N. 124.

(*Re* ♭) oder D dur

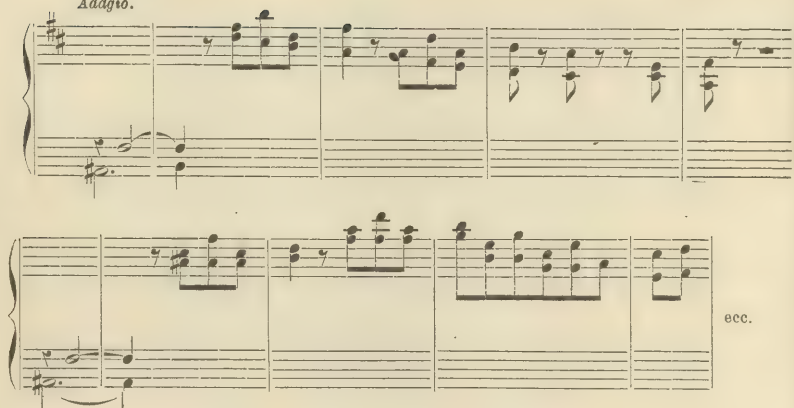
N. 125.

N. 126.

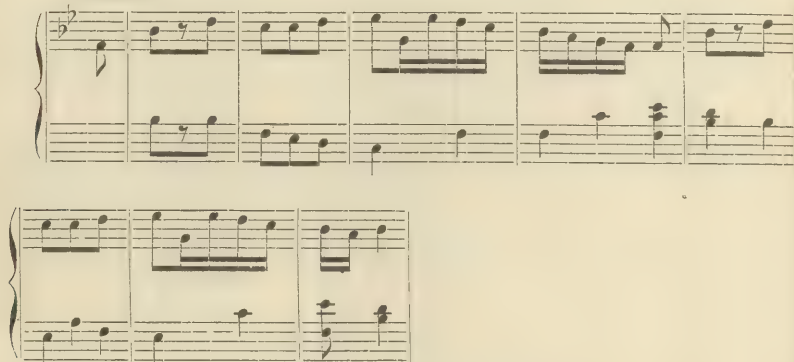
Nella 53 ve ne sono due molto interessanti, la prima per la sua lunga ed ampia melodia, e la seconda per il suo carattere misterioso.

N. 127.

(1) Per il terzo quartetto.

N. 128.

Adagio.

Poche pagine avanti si trovano questi due appunti:

N. 129.

Andaute.

N. 130.

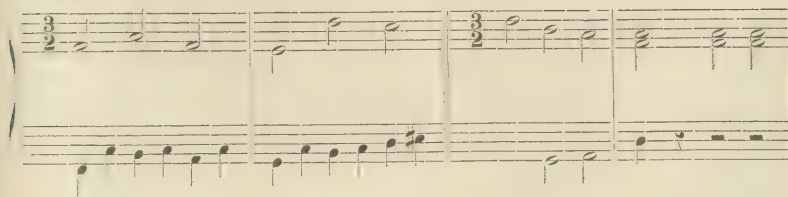
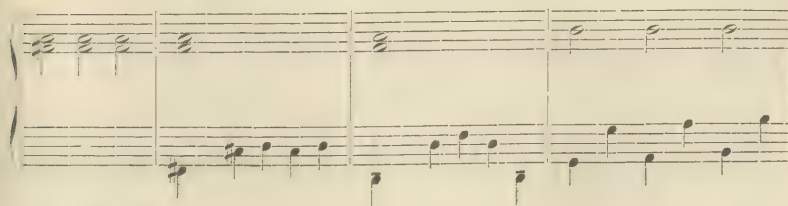
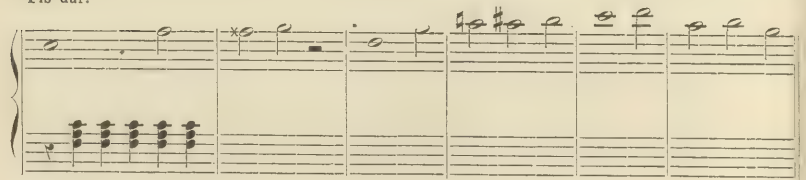
Un poco scherzoso.

ecc.

A nessuno degli appunti anteriori segue alcun lavoro di modificazione o miglioria: sono idee venute a caso, annotate e lasciate lì per

utilizzarle dopo o no, ma dimenticate appena scritte, almeno per quanto si riferisce al loro impiego per questo quartetto.

Un solo motivo di quelli che figurano in queste pagine rivela il proposito di utilizzarlo immediatamente, a giudicarne dalle modificazioni e lavori ai quali è sottomesso. Ecco la prima idea e le modificazioni principali che subisce nelle pagine 53, 54 e 55, sempre in *fa diesis maggiore.*

N. 131.

Continuano ancora nelle pagine 56 e 57, quantunque trasformando la sua tonalità in *re* ♭.

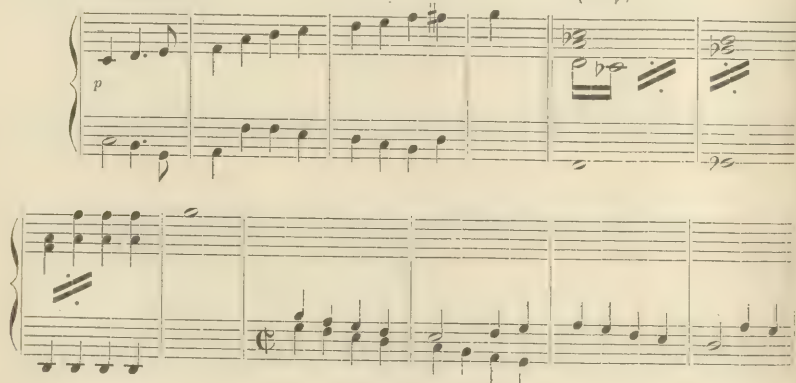
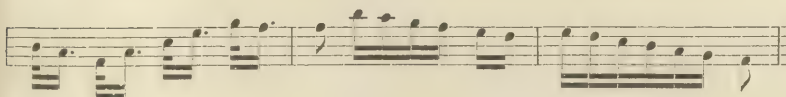
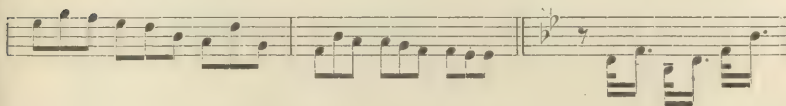
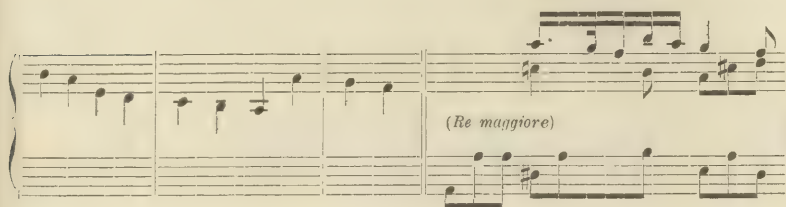
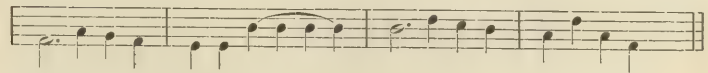
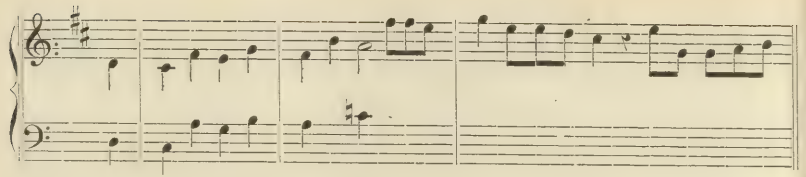
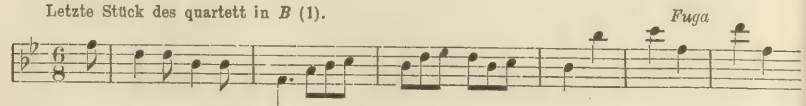
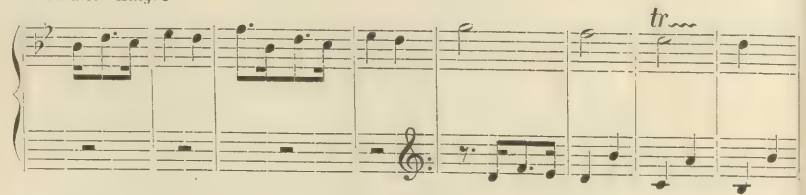
N. 132.

ed è curioso osservare come questi studi potrebbero essere benissimo gl'inspiratori di quello inserito col numero 89, che corrisponde alla pagina 59 del quaderno, il quale costituisce il punto di partenza per la composizione della *Cavatina* del quartetto in *si* ♭.

In qualunque modo, questi motivi, ad onta delle loro varie modificazioni, non risultano utilizzati nè in quest'opera, nè nelle posteriori.

Alcuni altri appunti di quelli sparsi in queste pagine, possono anche considerarsi come motivi e indicazioni per questo tempo di questo quartetto, ad onta di non precisarsi in essi il movimento corrispondente. Nel dubbio che costituiscano lavori di altra indole, preferisco darli con questa avvertenza.

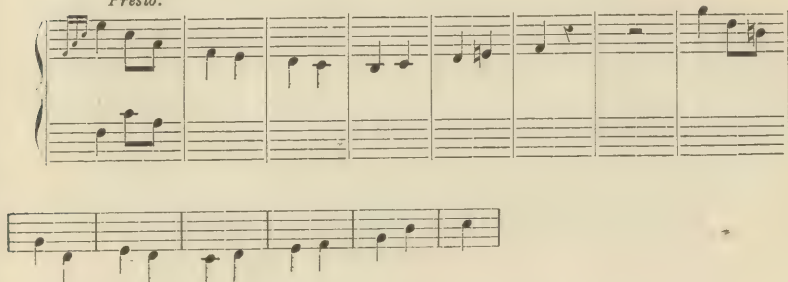
N. 133.

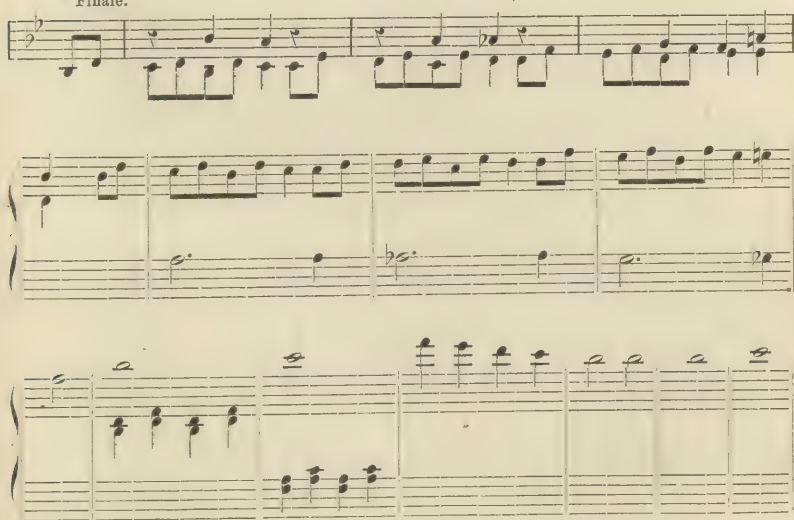
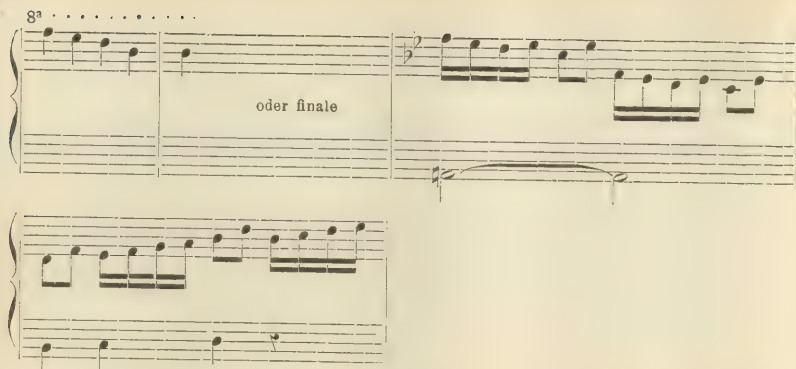
(Re maggiore)
(Re)

Per il tempo finale sono appuntate alcune idee. La prima, proprio in principio del quaderno (pag. 27) con un tema per fuga

(1) Ultimo tempo del quartetto in *si* ♭.

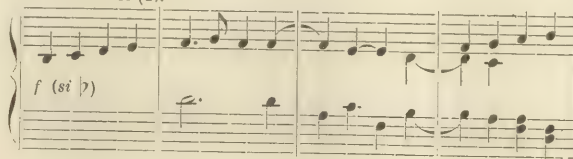
un'altra alla pagina 50

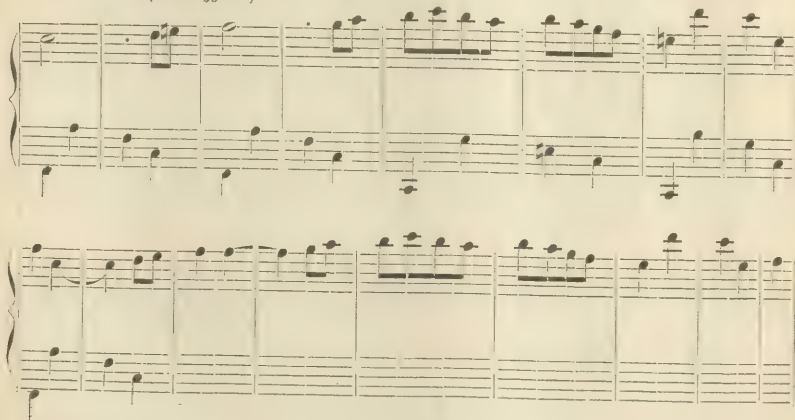
N. 136.

una terza alla 54

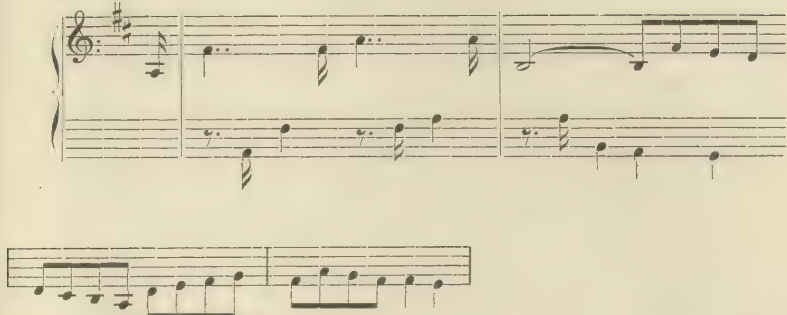
N. 137.

un'altra alla 68, il cui tema fa ricordare quelli di Haydn

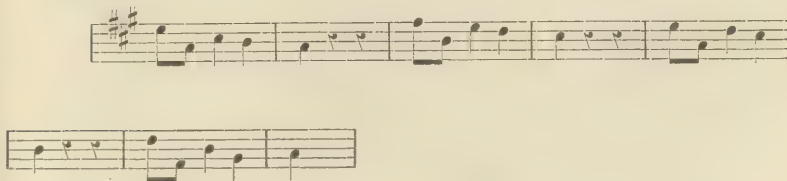
N. 138.

e per ultimo le seguenti battute, avviamento di una fuga, alla pagina 79, che, quantunque senza l'indicazione di *Finale*, potrebbero benissimo, per il loro carattere e per la loro tonalità, essere state pensate per finale di questo quartetto.

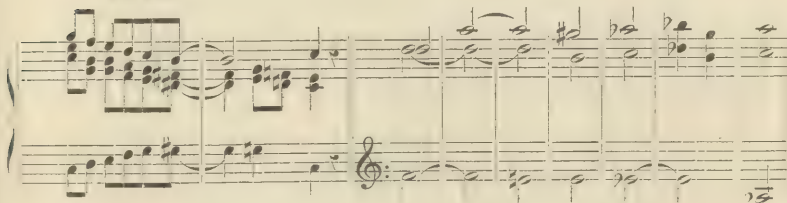
N. 139.

Oltre queste, ve n'ha alcune altre di tonalità differente dal *si* ♭: una in *fa*, scritta in seguito al numero 135 e che forse ne è parte,

N. 140.

(1) Con forza.

un'altra scritta di seguito al n. 128,

N. 141.

e un altro appunto senza alcuna indicazione.

N. 142.

In alcune pagine si trovano anche esempi o pratiche di modulazioni, che probabilmente furono scritti da Beethoven nelle lezioni d'armonia che in quel tempo dava a suo nipote Carlo. La maggior parte sono veramente infantili. Come modelli veggansi i seguenti

N. 143.

D. — Scritti.

Non sono molti, ma la matita di alcuni è così sbiadita e la calligrafia di altri è così confusa, che a mala pena si leggono alcune parole staccate:

Nella pagina 1ª vi sono tre righe a matita, ma questa è così svanita che si possono solamente leggere le parole seguenti:

Als tobias

betragen hatte

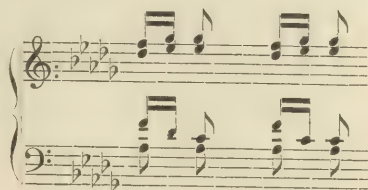
gut

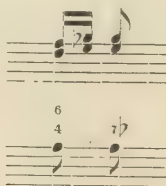
La pagina 8ª contiene questa notizia con calligrafia visibilmente diversa da quella di Beethoven.

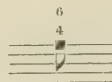
H. Bruder und H. Carl waren gestern bei mir wie ich es gewünscht habe um 2 Uhr.

« Il signor Bruder e il signor Carlo furono ieri a casa mia alle 2, come ho desiderato ».

Una lunga dissertazione occupa le pagine 45, 46 e 47. Essa è tutta scritta di pugno di Beethoven, la prima parte in francese misto con alcune parole italiane, il resto in tedesco.

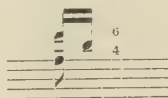
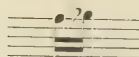
La prima parte pare sostenga che fra queste due realizzazioni è più corretta la prima

Ecco le sue parole riprodotte tali e quali sono scritte:

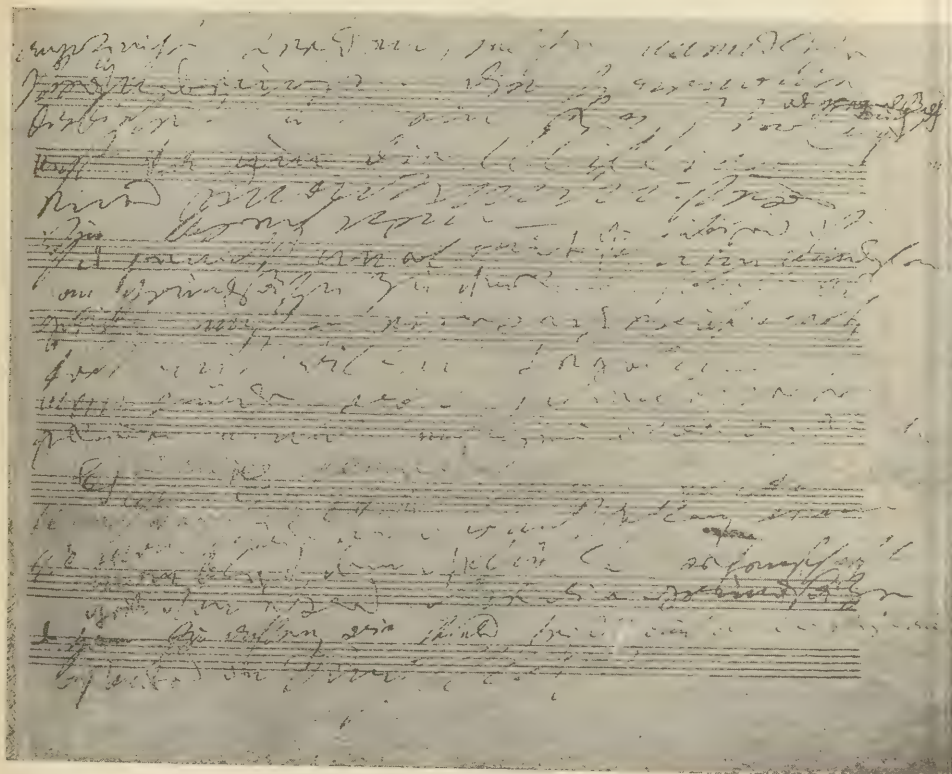
On ne doute pas de pouvoir faire un

eh bien

est la meme chose et seulement un arpeggio de l'accord

mais en cas si viola avoit

la chantable d'elle se ouneroit (?) et qui est encore plus la viola avoit un harmonie dans ce moment qui eté dans cet passage contre le mode, puisque

le basse fondamental de ceci

l'accord mineur, mais

reste dans le mode, puisque le basse fundamental de

Le ges (1) *dans cet passage n'est rien que un anticipation che fera chaque chanteur et voilà le principe, ce qu'on a à observer dans tous les autres voix, puisque la vrai nature trouve toujours les principes dans l'art.*

Zeichnung dasselbe ist in der Kunst in der Nature. Melodie und Harmonie sind obig. Kaun in der Generalbass Kühler.

In fine del quaderno è unita alla copertina da un sigillo di ceralacca di Kletzer, la seguente lettera:

Ich habe gestern statt der französischen Auflage der Sonate in

---

(1) *Sol* ♭.

C Moll *mein Manuscript in zweistimmig geschickt und bitte mir selbes zurück zu stellen; Wenn Sie die französische zurük verlangen, so werde ich es Ihnen gleich zu stellen, obschon es mir lieb wäre es behalten zu konnen. Der Text der Correctur der Variat. wird wohl vollendet sein und bitte ich Sie mir selben zur weiteren überzengung gefalligst mir zu senden. Was die versprochenen 8 Exempl. anbetrift, so habe ich überlegt, dass mir Ihr erster Antrag alle 8 auf schönes Papier doch sehr willkommen wäre in der Ausführung, da ich mir damit einige meiner Freunde verbinden könnte.*

Der Metronom soll beachtet werden wenn gleich etwas spätter, da ich zu sehr gedrangt jetzt bin.

Ihr Freund
BEETHOVEN.

E sulla fronte:

Für seiner Wohlgeboren
H. A. Diabelli
auf' m Graben

« All'illustre signore A. Diabelli, in Graben. Ieri ho mandato, invece della edizione francese della sonata in *do minore*, il mio manoscritto in due particelle, pregandola che me lo ritorni.

« Se mi richiede di nuovo l'edizione francese, glie la manderò subito, malgrado il mio desiderio di non privarmene. Il testo della correzione della *Variazione* sarà già terminato, e la prego d'aver la bontà di restituirmelo per mia convinzione. In quanto ai promessi otto esemplari ho pensato di accettare con piacere la sua primitiva offerta di farli in carta buona, perchè in questo modo potrei far cosa grata ad alcuni miei amici. Il metronomo si terrà in conto, quantunque sia un po' tardi, perchè adesso ho troppa fretta. Il suo amico Beethoven ».

Quantunque manchi di data la precedente lettera, non è difficile fissarla approssimativamente o almeno affermare che appartiene agli ultimi anni di vita di Beethoven, fondandosi nei particolari che in essa si trattano: la metronomizzazione di un'opera, la *Sonata* in *do minore*, le correzioni di alcune *Variazioni* e ciò che si riferisce agli « otto esemplari ».

Da quanto in essa si dice che « il metronomo si terrà in conto », si può assicurare che è posteriore all'anno 1817. L'invenzione del metronomo data dal 1815, e quantunque Schindler affermi che Beethoven mise indicazioni metronomiche solamente alle Sinfonie 7ª e 9ª e alle sonate per piano op. 106, 109, 110 e 111 (1), Nottebohm, con gran copia di dati (2), rettifica tale affermazione dimostrando che dal 1817 incominciarono ad apparire edizioni di opere di Beethoven con indicazioni metronomiche poste o autorizzate da lui, e che non solamente le opere citate da Schindler, ma molte altre portano nel manoscritto originale il numero metronomico apposto da Beethoven stesso.

Il particolare relativo alla *Sonata*, non illustra gran cosa per la determinazione della data. Sonate in *do minore* ve ne sono varie: tre per piano (op. 10, n. 1, op. 13 (patetica) e op. 111) e una per piano e violino (op. 30, n. 1). Il mandare il manoscritto in due particelle, sembra indicare che si riferisce all'ultima.

Maggior illustrazione può dar l'accenno a che « il testo della correzione della *Variazione*, sarà già terminato ». Come opera indipendente, Beethoven ha le « Variazioni su un Valtzer di Diabelli », op. 120, composte nel 1823 e date alla luce in quel medesimo anno in Vienna da Cappi e Diabelli, alle quali probabilmente si riferiva la lettera. La circostanza di avere la medesima casa editrice pubblicato una edizione postuma della sonata in *do minore* (op. 111), il cui secondo tempo — *Arietta* — con variazioni fu specialmente corretto da Beethoven stesso, per tale edizione, fa sì che si possa dubitare tra la opera citata anteriormente e questa, quantunque io inclini a supporre, per la regolarità della calligrafia e per altre circostanze, che la lettera è dell'anno 1823, ed allude alle « Variazioni sul Waltzer di Diabelli ».

Ciò che è detto degli « otto esemplari » potrebbe forse riferirsi a quelli che si fecero della *Messa in re*. Nell'inverno del 1823 Beethoven aperse un abbonamento a esemplari manoscritti della Messa, fra le Corti europee. Egli credeva di poterne esitare 10 o 12 copie, ma tra coloro che si rifiutarono e gli altri che non risposero all'in-

---

(1) *The life of Beethoven*, II, pag. 105.
(2) *Beethoveniana*, XXVI, pag. 126.

vito, il numero rimase ridotto a sei: l' Imperatore di Russia, i re di Prussia, Sassonia e Francia, il Principe Anton von Radziwill e il Club « Cecilia » di Francoforte sul Meno. Nella mia difficoltà di comprovare se la Casa Cappi e Diabelli fu l' incaricata di fare quelle copie, e se, effettivamente, il passo della lettera si riferisce agli esemplari della Messa, preferisco dar ciò come non certo. Se mi fondassi su di essi, ciò sarebbe un nuovo dato per affermare che la lettera appartiene al 1823.

Quattro parole prima di finire.

Il grande interesse che ora desta tutto ciò che si riferisce a Beethoven, mi ha indotto a pubblicare questo quaderno con la prolissità e i particolari che il lettore ha visto.

In principio dubitai tra il farlo così o seguire la via di Nottebohm. L' autorità di questi mi spingeva alla seconda maniera: il mio desiderio di comunicare agli altri le impressioni ed emozioni che avevo sentito nel decifrare gli autografi — lavoro veramente difficile e faticoso — mi consigliavano il primo sistema. Finì per decidermi l'importanza che per la storia della musica hanno gli ultimi quartetti di Beethoven.

L'opinione generale considera la Nona sinfonia e la Messa *in re* come il grado culminante della concezione beethoveniana. Non è qui che si possa studiare l'origine di tale credenza, ma si può per contro accertare che a fianco di tali opere e forse al di sopra di esse debbonsi mettere gli ultimi quartetti, e specialmente quello in *la minore*. Beethoven stesso riconosceva ciò allorchè nel settembre del 1824 scriveva all' editore Schott: « Apollo e le Muse non vorranno ancora darmi in braccio alla morte, perchè loro devo ancor molto ed è necessario che prima del mio transito ai Campi Elisi lasci dietro a me ciò che lo spirito m' inspira e mi dice di terminare. Mi pare che finora abbia scritto solo alcune note. Auguro il miglior esito agli sforzi che ella fa per l'Arte. Solamente essa e la scienza servono per farci intravedere e sperare una vita più alta » (1).

E infatti, la prima cosa che Beethoven scrisse dopo questa lettera,

---

(1) Chantavoine, *Correspondence de Beethoven*, pag. 239.

la prima cosa che gl' inspirò lo Spirito, per usare le sue medesime parole, fu il quartetto in *la minore*, fu il quaderno le cui pagine abbiamo or ora percorso. Esso rappresenta l'ultima tendenza della sua arte, prima continuatore della tradizione, poi drammatico e descrittivo, ispirandosi nella natura, nella vita e in creazioni d'immaginazione; più tardi, nelle sue creazioni ultime, riconcentrato nella sua anima e nelle sue tristi solitudini, approfondendo in esse, e immergendosi nel suo trascendentale spiritualismo.

Considerato tutto questo da un altro punto di vista, si sarà sicuramente trovato un posto abbondante per la curiosità, ma anche insegnamenti per il compositore.

Chi non ha creduto che queste insuperabili creazioni furono il prodotto di un momento di inspirazione sublime, che la *Canzone* e il finale del quartetto in *la minore*, e la *Cavatina* di quello in *si* ♭, sgorgarono da un solo sforzo, per ispirazione dello Spirito di cui Beethoven parlava?

E tuttavia, tutto ciò costituisce un lavoro eccitante, difficile, impossibile a credersi, se così non apparisse con tanta evidenza.

Fin dal principio è facile riconoscere che l'idea è sorta; ma invece di arrivare alla sua realizzazione in modo piano, percorre un cammino di scandagliamenti, di prove, di sforzi penosi; arriva alla fine dopo d'una lotta lunga, vincendo le ribellioni della sua penna, indocile per dar forma ai dettati del suo genio.

E non che a Beethoven mancasse la spontaneità: stanno a provare il contrario gli appunti sciolti non utilizzati, alcuni dei quali basterebbero da soli a dar rinomanza a un compositore.

Gli è che per istinto o per sistema diffidava di ciò che è facile, di ciò che viene repentinamente all'immaginazione; gli è che la sua arte così profonda e così vera si nutriva solamente con la meditazione e la depurazione. Ed ecco perchè essa risulta tanto grande, tanto definitiva, tanto beethoveniana.

Dicembre 1904.

CECILIO DE RODA.